THIS BOOK
DES NOT CIRCULATE

A
391.9
D936C
v.1

Duplessis
Costumes historiques.
96552

ROOM USE ONLY

OK IS DUE ON

Woman's Art School

Cooper Union

1893--

COSTUMES

HISTORIQUES

DES XVI^{E}, XVII^{E} ET XVIII^{E} SIÈCLES

IMPRIMERIE EUGÈNE HEUTTE ET C^ie^, A SAINT-GERMAIN.

COSTUMES

HISTORIQUES

DES XVI^{E}, XVII^{E} ET XVIII^{E} SIÈCLES

DESSINÉS PAR

E. LECHEVALLIER-CHEVIGNARD

GRAVÉS PAR

A. DIDIER, L. FLAMENG, F. LAGUILLERMIE, Etc.

AVEC UN TEXTE HISTORIQUE ET DESCRIPTIF

PAR

GEORGES DUPLESSIS

DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

TOME PREMIER

PARIS

LIBRAIRIE D'ARCHITECTURE DE A. LÉVY

29, RUE DE SEINE, 29

M DCCC LXVII

A
391.9
D256C
v.1

GT
5
.D2
v.1

INTRODUCTION

Il n'y a pas de sujets, parmi ceux qui touchent aux beaux-arts sans pour cela faire corps intégral avec eux, qui aient été plus souvent traités que celui qui nous occupe. Le costume, cédant aux nécessités du climat, aux habitudes des peuples, aux caprices des hommes, a subi des transformations perpétuelles et a été soumis aux exigences les plus diverses. De tout temps les historiens les plus graves comme les chroniqueurs les mieux avisés s'en sont occupés ; ils en ont cherché les origines, en ont décrit les formes diverses ou démontré l'utilité pratique. La persévérance qu'ils ont mise dans leurs recherches s'explique naturellement si l'on songe que le costume est peut-être, de toutes les manifestations extérieures de la civilisation, la plus significative et la plus facilement appréciable. Que l'on étudie en effet, chez tous les peuples, la nature des vêtements les plus généralement en usage, que l'on interroge l'histoire pour savoir les causes qui ont pu faire adopter un habit de préférence à un autre, on sera toujours en mesure de constater une raison décisive, motivée soit par les ressources particulières du pays, soit par les habitudes nomades ou sédentaires des habitants, soit encore et surtout par la température chaude ou

froide qui exige pour le corps des garanties opposées. Il faudra, bien entendu, pour arriver à découvrir les causes qui ont fait adopter une façon particulière de se vêtir, établir une distinction bien marquée entre ce qui est le vrai costume et ce qui n'en est qu'une manifestation accidentelle. Dans le premier cas, c'est une règle générale que l'on aura vis-à-vis de soi; dans le second, l'exception aura une telle importance qu'aucune considération d'ensemble ne pourra être appliquée ou même proposée.

Les monuments de la haute antiquité qui sont venus jusqu'à nous peuvent à peine nous offrir sur le costume des anciens des documents absolument vrais. Les statues, les bas-reliefs ou les vases peints, œuvres d'artistes qui faisaient, à juste titre, passer les conditions de l'art avant les convenances de l'ajustement ou l'exactitude du vêtement, fournissent sans doute de nombreuses figures drapées auxquelles, faute de mieux, on est contraint de recourir; souvent aussi ces ouvrages, dus au talent de maîtres incomparables, laissent l'historien qui veut se rendre un compte exact de la forme et de la disposition du vêtement dans un vague absolu et dans une perplexité dont il ne sait sortir : la figure qu'il croyait vêtue est simplement drapée; l'habit dont il cherchait à s'expliquer la coupe précise est un vulgaire lambeau d'étoffe disposé avec art. Les œuvres de la haute époque fournissent, à bien peu d'exceptions près, la même particularité, et il faut avoir recours aux sculptures relativement modernes pour trouver, sur le véritable costume des anciens, une indication précise et absolument certaine. Les bas-reliefs de la colonne trajane, des arcs de triomphe de Septime Sévère ou de Constantin, satisfont pleinement sur ce point; les figures qui les animent portent le costume authentique des soldats contemporains; l'ajustement est exact; la tunique, le bouclier et le casque qui les revêt ou les protége, aussi bien que la trirème à l'aide de laquelle ils traverseront les mers, sont pris sur nature et sculptés d'après des modèles existants et d'un usage journalier.

Le moyen âge se montra, bien plus que l'antiquité, curieux de l'exactitude dans les costumes. Si l'on interroge les vitraux de nos cathédrales gothiques, ou si l'on feuillette les manuscrits antérieurs au XVI^e^ siècle, on pourrait, pour ainsi dire, fixer, en ayant seulement égard aux vêtements des personnes, la date précise des uns et des autres. Ici l'art a aussi une large part, mais l'historien y trouve, autant que l'artiste, matière à s'instruire. Peu soucieux de la convention, ignorant les œuvres de leurs prédécesseurs, les peintres qui fixaient sur le verre ou sur le vélin les exemples qu'ils voulaient mettre sous les yeux du peuple empruntaient, pour faire mieux comprendre leurs intentions, aux actes de la vie commune leurs compositions, ou, s'ils demandaient aux sujets de l'histoire sacrée leurs inspirations, ils ne craignaient pas de revêtir les personnages qu'ils mettaient en scène, qu'ils fussent symboliques ou non, des habits que portaient leurs contemporains ; ils obtenaient ainsi un résultat qu'ils n'auraient peut-être pas pu obtenir autrement ; ils frappaient plus directement l'intelligence, et, alors que la mission d'instruire leur était confiée, ils employaient pour atteindre le but moral auquel ils visaient les moyens qu'ils croyaient les plus efficaces et les plus certains. De là cette série relativement considérable de documents authentiques qui attirent l'attention lorsque l'on veut étudier l'histoire du costume pendant la période intermédiaire à laquelle on a donné le nom de moyen âge. Le temps et les révolutions ont été impuissants, malgré l'acharnement barbare que chaque époque y a mis, à détruire tous les ouvrages sculptés ou peints que nos pères ont fixés sur les monuments qu'ils édifiaient ou dans les manuscrits qu'ils décoraient. Malgré des pertes irréparables et trop nombreuses, il existe encore une quantité suffisante de verrières, de missels et de sculptures, pour qu'il soit possible de suivre pays par pays, siècle par siècle, année par année, pour ainsi dire, les transformations subies par le costume, les variations de la mode, et pour établir d'une façon certaine,

à l'examen attentif d'une figure habillée, la contrée qu'elle habita, l'époque à laquelle elle vécut, le rang qu'elle tint dans la société.

Au XV^e siècle la gravure vint encore procurer à l'historien un moyen de plus de s'instruire. Pratiqué tout d'abord par des imagiers, bientôt aux mains d'artistes véritables, cet art nouveau, soit qu'il traduise les ouvrages des peintres ou des sculpteurs, soit qu'il fournisse des œuvres originales, contribua puissamment à conserver le souvenir des costumes et des mœurs; en répandant à profusion des scènes bibliques accommodées au goût du XV^e siècle, il légua à la postérité des documents d'autant plus précieux qu'ils étaient naïfs et sincères, et qu'ils n'avaient le plus souvent aucune prétention esthétique.

Pendant la période que comprend l'ouvrage que nous publions aujourd'hui, c'est-à-dire pendant les trois siècles qui précèdent le nôtre, les moyens dont disposaient les artistes pour peindre les mœurs de leurs contemporains avaient déjà reçu les plus grands développements. Les progrès accomplis dans tous les arts, progrès purement matériels, puisque l'antiquité et le moyen âge, avec des intentions diverses et des résultats différents, avaient atteint pleinement le but auquel ils visaient, permettaient à chacun de rendre comme il l'entendait ce qu'il prétendait exprimer. La difficulté du procédé n'existait plus, les occasions de se produire étaient nombreuses, et le goût des arts, répandu à la cour et dans les sphères élevées de la société, donnait à ceux qui s'y adonnaient avec succès une certitude de réussir dont on n'avait pas encore eu d'exemple.

Le mouvement de renaissance qui s'opéra en Italie au XV^e siècle, et simultanément dans toute l'Europe au commencement du XVI^e, et qui s'étendit sur tout, n'épargna pas plus les costumes qu'aucun autre besoin de l'existence. En même temps que l'architecture suivait une voie nouvelle et s'inspirait des chefs-d'œuvre de l'antiquité remis en honneur, alors que la peinture et que la sculpture dépouillaient la recherche de la

forme symbolique pour interroger en face la nature, alors que la gravure naissait et que la littérature, grâce à l'invention de l'imprimerie, acquérait une importance immense et concourait puissamment à la rénovation des esprits et des idées, les conditions de la vie, les habitudes des peuples se modifièrent aussi, et le costume suivit l'impulsion donnée.

A l'inverse des arts et de la littérature, qui au commencement du XVI^e^ siècle cherchaient à rappeler l'antiquité, en la soumettant toutefois à une interprétation bien personnelle, le costume semble s'en être volontairement éloigné. Quelque peu inspirés de l'antique que paraissent, si l'on en regarde seulement l'aspect, les habits en usage au moyen âge, ils s'en rapprochent plus cependant que ceux qui les remplacent immédiatement. Les étoffes employées se prêtent volontiers aux draperies, et, par ce côté du moins, rappellent les vêtements antiques. L'absence de tout artifice permet aux habits d'accuser les formes du corps sans les dénaturer. Au XVI^e^ siècle, les progrès de l'industrie joints à un ardent besoin de nouveauté font adopter, de préférence au drap, jusque-là presque exclusivement en usage, la soie ou les étoffes légères. N'offrant pas à elles seules une résistance suffisante, elles amenèrent dans le costume féminin une transformation complète dont nous subissons aujourd'hui encore l'influence. Le corset et la crinoline, qui portent en France au XVI^e^ siècle le nom de basquine *et de* vertugale, *viennent bouleverser toutes les habitudes antérieures. Alors que précédemment on pouvait, jusqu'à un certain point, sous les habits admirer la beauté du corps ou en constater la laideur, il devint tout d'un coup impossible d'en surprendre même les proportions. Des armatures de fer plus ou moins volumineuses, selon que la nature a été plus ou moins prodigue, transforment indistinctement toutes les tailles, qu'elles soient belles ou non, et donnent à la structure du vêtement une uniformité peu agréable; des jupes démesurément amples font paraître le buste d'une finesse extrême, finesse que vient encore aug-*

menter le corset fortement serré à la ceinture. La toile, travaillée avec plus d'habileté que jamais, fait naître le désir de montrer le linge qu'autrefois, à cause de la grossièreté de son tissu, on cachait soigneusement. Ce désir engendra la coutume de découper à l'excès tous les vêtements, et cette mode nouvelle fut adoptée par les hommes aussi bien que par les femmes. On ne voit plus que vêtements taillades, que corsages ouverts, que manches à crevés; la mousseline apparaît partout et subit bientôt à son tour les mêmes entraves que la soie ou la laine : les collerettes des femmes ou les fraises des hommes sont maintenues droites à l'aide de fils de laiton qui viennent prêter aide à l'empois insuffisant. Ce besoin de dissimulation générale et de dehors factices s'établit simultanément dans toutes les contrées de l'Europe. En Italie comme en France, en Espagne comme dans les provinces du Nord, la façon de se vêtir subit une transformation complète au XVI^e^ siècle. Les Italiens, dont les relations commerciales étaient immenses à cette époque et chez lesquels l'industrie avait accompli des progrès inconnus ailleurs, donnèrent l'élan, mais ils ne tardèrent pas à être imités par leurs voisins, qui, à leur tour, les surpassèrent, et souvent, dans la suite, les devancèrent.

Le XVII^e^ siècle, qui commence en France avec le règne de Henri IV, subit pendant de longues années l'influence immédiate du siècle précédent. Les nations voisines, qui ont eu pendant tout le XVI^e^ siècle les yeux tournés sur ce qui s'est passé en France et qui ont d'ailleurs pris une part active à la renaissance qui s'y opérait, demandent désormais à notre pays leurs inspirations et se soumettent volontiers aux réformes de toute nature qui y ont été introduites. Elles acceptent avec enthousiasme les modes qui y ont été inaugurées et s'empressent de les adopter. Nous sommes déclarés les arbitres du goût pour ce qui touche au vêtement, et nos usages trouvent partout des imitateurs. Les transformations que devait subir le costume n'étaient plus d'ailleurs aussi radicales que précédem-

ment. Les modifications auxquelles il est soumis s'opèrent lentement et graduellement; les dimensions du pourpoint et des hauts-de-chausses, la forme de la cape et des bas varient, et ces habits deviennent insensiblement des redingotes et des culottes, mais la disposition générale du costume de l'homme n'est pas tellement différente que son origine soit méconnaissable. La coiffure et les manches de la robe chez les femmes sont modifiées plus souvent que l'agencement même de la robe, qui longtemps encore sera formée d'une jupe démesurément large et d'un corsage cruellement étroit. Les détails de l'ajustement diffèrent complétement, mais la disposition générale est, à peu de chose près, la même. Les manches sont tantôt étroites sur le bras et bouffantes à l'épaule, tantôt serrées jusqu'au coude et amples au poignet; les cheveux sont tantôt relevés sur le front, tantôt tombant et crêpelés, *quelquefois aussi séparés en deux et terminés par des frisons; les dentelles sont plus ou moins abondantes, tant à cause de la condition de la dame qui les porte que par le caprice du moment; les fraises, tantôt énormes, tantôt exiguës, sont remplacées par des guimpes de mousseline terminées par un simple bouillon ou par des collerettes retombant sur les épaules ou relevées et encadrant le cou en forme d'éventail. Toutes ces modifications de détail, qui permettent de fixer l'époque précise d'un costume et qui accusent la date d'un portrait, ne constituent pas, à proprement parler, une révolution dans l'histoire du vêtement. Les emprunts continuels qu'un temps fait à un autre, les parties considérables du costume précédemment en usage qui subsistent, accusent le désir que l'on a de continuer la tradition qui ne remonte pas au delà d'un siècle, et le besoin de nouveauté, besoin que chaque époque possède et que l'industrie encourage, amène insensiblement ces modifications dont on serait le plus souvent bien embarrassé d'expliquer les causes.*

Une innovation complète signale cependant le XVII^e^ siècle. Nous voulons parler de la substitution d'une coiffure artificielle, au moins chez les

hommes, à celle qui ne met en œuvre que ce que produit la nature [1]. *La perruque est alors adoptée généralement et sa dimension atteint des proportions inouïes. Le souverain, aussi bien que son sujet le plus humble, s'affuble de cette coiffure gênante et ridicule, et dissimule indistinctement son crâne chauve ou rasé sous un amas de laine ou de soie dont le ton même imite, pendant un temps, la crinière du lion. Pour cette chevelure factice, on fit usage tout d'abord de la couleur blonde, mais bientôt le noir fut préféré et obtint la faveur des grands; la forme et la dimension de la perruque changèrent plusieurs fois, et l'historien que tenterait le récit des transformations de la coiffure trouverait, dans le XVII^e^ siècle seulement, matière à écrire un chapitre curieux.*

L'usage de la perruque se perpétua; le XVIII^e^ siècle en hérita. Jusque sous la Régence en France, un peu plus tard dans les pays étrangers, les hommes continuèrent à porter sur la tête ce volumineux appendice dont s'affublent encore en certains jours solennels les lords anglais. Le besoin de nouveauté inhérent à chaque époque apporta une modification dans la forme de cette chevelure de convention, mais ne la supprima pas complétement. Au lieu de retomber sur le dos et de couvrir les épaules, comme cela avait été d'usage précédemment, la perruque devint courte, fut presque entièrement frisée, et on la recouvrit d'une poudre blanche qu'avait imaginé de mettre en honneur un coiffeur désireux de faire fortune [2]. *Une*

---

[1] La coiffure occupa de tout temps dans le costume des hommes une assez large place et varia à l'infini : tantôt le front fut en partie caché et les cheveux ne dépassaient pas la nuque; plus tard ils cachèrent le collet de l'habit et le front parut à découvert; lorsque l'usage de la barbe fut introduit, les cheveux devinrent momentanément courts et ne furent plus méthodiquement rejetés en arrière; frisés dans la première moitié du XVII^e^ siècle, alors que la moustache apparaît, ils sont séparés sur le sommet de la tête, et une longue mèche nouée par un ruban de couleur retombe quelquefois jusque sur l'épaule.

[2] Ce serait tomber dans une singulière erreur que de croire que la poudre à poudrer ne commença à être utilisée que vers le milieu du XVIII^e^ siècle. A cette époque

fois adoptée, la poudre à poudrer, comme l'on disait alors, eut une vogue à laquelle tout le monde se soumit; les femmes se poudrèrent les cheveux, ou, lorsque ceux-ci n'étaient pas assez abondants, usèrent du même moyen que les hommes : elles portèrent perruque. Dans la coiffure, au XVIII^e^ siècle, réside la véritable originalité du costume; à l'inspection de telle ou telle forme de perruque, on peut fixer approximativement l'époque à laquelle vécut le personnage dont on a sous les yeux l'image, le temps précis où fut exécutée l'œuvre peinte ou sculptée dont on veut déterminer la date. Dans le vêtement proprement dit, une coutume nouvelle prévalut aussi: tout le monde, hommes ou femmes, seigneurs ou bourgeois, adopta la soie de préférence à tout autre tissu; les progrès accomplis par l'industrie dans la fabrication de cette étoffe firent presque complétement abandonner la laine et le drap, qui avaient eu longtemps le privilége en quelque sorte exclusif d'être employés pour la toilette. Les habits des hommes que l'on appelait déjà des redingotes, les gilets, les culottes nouées au-dessous du genou étaient en soie et rivalisaient d'élégance avec les robes à queue des femmes recouvrant d'immenses paniers d'osier sur lesquels les jupes se déployaient; les couleurs les plus diverses étaient de mise, et, dans les assemblées, l'œil, réjoui par les nuances variées des étoffes, n'était pas offusqué, comme de nos jours, par le vêtement sombre

---

l'usage en devint général, mais longtemps auparavant les hommes et les femmes, les femmes surtout, en avaient fait leur profit. Nous lisons, à ce propos, dans l'*Histoire de la Régence et de la minorité de Louis XV,* par P.-E. Lemontey (Paris, 1832, t. II, pp. 329-330), le passage suivant qui vient confirmer notre dire : « La poudre, qui adoucit les traits et confond les âges, avait été inventée sous Henri IV. Ses deux successeurs la dédaignèrent, sans la faire entièrement disparaître. Selon les mémoires du temps, les petits-maîtres de la Fronde et des ecclésiastiques mondains en gardèrent l'usage; M^me^ de Fontanges s'en servit pour tempérer la couleur ardente de ses cheveux, et quelques femmes en portaient même avec ce vêtement d'amazone dont la reine Christine leur avait enseigné la coupe hermaphrodite. »

des hommes; la soie, par sa souplesse et son brillant, s'accommodait fort bien de la lumière qui la faisait valoir, et l'harmonie des tons employés dans le vêtement donnait aux réunions d'individus une gaieté dont nous ne pouvons plus guère nous faire idée aujourd'hui.

Les dernières années du XVIII^e siècle en France furent tellement agitées et les habitudes subirent un tel bouleversement que le costume lui-même fut atteint. Tout ce qui rappelait, même de loin, le régime déchu, fut systématiquement abandonné; tout ce qui n'accusait pas une volonté bien formelle de rompre avec le passé fut banni. Les pays étrangers, moins troublés que le nôtre, subissant néanmoins le contre-coup de la Révolution qui s'opérait en France, conservèrent quelques années encore les anciens usages, et leurs habitants continuèrent à porter perruque et à se vêtir d'habits de soie. Si nos compatriotes, prenant part aux fêtes données en l'honneur de l'Être suprême et de dame Raison, avaient accepté un costume nouveau qui n'avait, à leurs yeux, d'autre mérite que de ne pas rappeler les habits en usage sous les tyrans, nos voisins, qui n'avaient pas les mêmes motifs de haïr le passé, hésitèrent, malgré leur habitude déjà ancienne de puiser chez nous leurs modèles, à adopter la réforme radicale que venait de subir la mode. Les Français et les Françaises, faisant acte de bons patriotes, jetèrent au feu leurs paniers, remplacèrent la soie de leurs habits par une toile plus simple et moins aristocratique, et portèrent encore la perruque, lorsqu'ils ne l'abandonnèrent pas pour se coiffer à la Titus ou à la grecque. La tunique serrée à la taille et laissant deviner les formes fut substituée à la robe à double jupe sous laquelle disparaissait le corps; le corsage, précédemment ouvert sur le devant et terminé en pointe, fut arrondi de nouveau et décolleté jusqu'aux épaules; les hommes adoptèrent une culotte collante qui montait au-dessus des hanches et laissait juste assez de place pour un petit gilet court que recouvrait un habit dont les pans démesurément longs descendaient jusqu'aux talons. La

réforme une fois opérée dans le costume par certains chefs du mouvement révolutionnaire, personne en France ne songea à protester. Tout le monde subit les lois de la mode nouvelle; la force de cette transformation fut telle que celui qui aurait voulu ne pas s'y soumettre, outre qu'il eût été considéré comme aristocrate, qualification qui était pleine de danger à cette époque, n'eût pas manqué de passer comme ridicule aux yeux mêmes de ceux qui avaient accepté le régime nouveau avec le moins d'enthousiasme.

A la fin du XVIII^e siècle doivent s'arrêter nos investigations; les modèles que nous avons proposés en exemples ne vont pas plus loin, et nous dépasserions notre programme si nous faisions intervenir ici les usages de nos prédécesseurs immédiats ou de nos contemporains. L'organisation de la société actuelle date du commencement de notre siècle, et l'histoire du costume entre à cette époque, comme la société elle-même, dans une phase nouvelle.

S'il ne nous paraît pas opportun de consigner ici les modifications apportées dans les vêtements postérieurement à l'année 1800, *ce serait volontairement demeurer au-dessous de notre tâche, après avoir rappelé d'une manière rapide les transformations successives du costume civil, que de ne pas dire au moins un mot des costumes officiels et des costumes militaires. Les premiers, soumis à des règles écrites et consignées dans des édits spéciaux, offrent seulement à de longs intervalles des changements sensibles; les événements n'ont sur eux que peu de prise, et il faut des bouleversements aussi complets que la Révolution française pour leur porter atteinte; ils sont aussi immuables que quelque chose peut être immuable en ce monde, et vouloir les décrire ou tenter seulement d'en indiquer l'aspect nous entraînerait au delà des bornes que comporte cette introduction. Quant aux costumes militaires, quoique nous n'ayons ni la volonté ni la possibilité de les mentionner tous, nous devons au moins constater*

que ce que l'on appelle proprement l'uniforme est d'invention assez moderne : au plus tôt commencerait-il au milieu du XVII^e siècle. Aucune règle ne régissait au XVI^e siècle les vêtements des troupes, dont une bonne partie se recrutait d'elle-même, lorsque le besoin s'en faisait sentir. Les reîtres ou les lansquenets qui suivaient l'armée régulière, et qui en grossissaient singulièrement le nombre, n'étaient, pas plus que cette armée même, soumis à cette similitude dans le costume à laquelle nous ont accoutumés nos habitudes modernes : la couleur du vêtement, ou quelquefois seulement un insigne particulier, suffisait à indiquer qu'un groupe d'hommes appartenait à la même légion, se réunissait sous une même autorité[1]. *La variété considérable de costumes que l'on constate, lorsque l'on examine attentivement les tableaux exécutés au XVII^e siècle et représentant les combats livrés à cette époque, atteste que, chez les nations étrangères comme en France, l'uniforme proprement dit n'était pas généralement adopté, et que chaque corps, pourvu qu'il ne se dispensât pas de certains insignes essentiels, apportait, sans s'exposer à des réprimandes sévères, les modifications partielles que lui inspirait son caprice. Une réglementation formelle s'établit au XVIII^e siècle dans l'armée, mais la multiplicité des*

[1] En parlant du costume militaire, nous devons signaler la modification incessante que l'emploi ou le perfectionnement des armes à feu apportèrent dans l'équipement des troupes. A mesure que les effets de l'artillerie devinrent plus redoutables, on renonça peu à peu aux lourdes armures du moyen âge ; et si l'on retrouve encore vers la fin du XVIII^e siècle quelques officiers revêtus de la cuirasse et des tassettes, il est permis d'affirmer que c'était de leur part une concession à des habitudes antérieures, une sorte de vêtement de parade. La France avait dû abandonner une fabrication dans laquelle elle avait excellé, celle des armures à mailles, dont les principaux ateliers existaient à Paris, à Beauvais et à Chambly. L'Allemagne perdit, pour le même motif, le privilége des armures en fer plat, qui lui avait pendant longtemps produit de gros bénéfices, et quelques villes d'Italie, Milan entre toutes, se trouvèrent dépossédées d'une industrie qui avait atteint les proportions d'un art véritable, la fabrication des armures damasquinées.

uniformes était telle que la distinction, pour un œil non exercé, devient fort difficile. Non-seulement chaque corps d'armée, selon le commandant sous les ordres duquel il était placé, mais encore chaque régiment avait ses couleurs et ses insignes propres; la garde particulière du souverain empruntait aux règnes antérieurs des costumes héréditaires qui juraient avec les costumes des autres corps de troupes, et cette diversité d'uniformes produisait, à peu de chose près, la même confusion que si l'uniforme n'avait pas existé.

Lorsqu'en étudiant l'histoire du costume on veut se rendre un compte exact de ce qui constitue son unité, on est à tout moment distrait par certains détails qui diffèrent selon le modèle placé sous les yeux. La forme même des habits change peu d'une époque à une autre, ou, si elle change, le changement est général et facile à constater; mais les accessoires, qui dans le costume ont une large part, varient à l'infini et se transforment sans cesse. Tel agrément qui, à un moment donné, est porté par tout le monde, disparaît subitement; tel nœud de rubans, artistement fixé au corsage ou piqué dans les cheveux, ne reparaît plus d'une année à une autre; les bijoux sont tour à tour en faveur ou délaissés; les dentelles subissent le même sort. Chercher la cause de ces transformations continuelles, tenter d'expliquer ces brusques modifications de détail dans les habitudes des hommes et des femmes de tous les pays est bien superflu. On ne la trouverait même pas dans les nombreux édits somptuaires motivés par l'excès du luxe. Un motif unique, motif souvent futile, presque toujours inexpliqué, amène ces changements subits que la langue française désigne sous le nom de mode. *La mode*[1]*, mot fort vague, qui a pourtant dans nos*

[1] Littré définit ainsi la signification de ce mot: « Mode, usage passager, qui dépend du goût et du caprice. »

mœurs une signification bien précise, n'occupe dans l'histoire proprement dite du costume qu'une place secondaire. Tout le monde est contraint de se vêtir; une classe de la société, la classe aisée, peut seule se préoccuper de la mode. Il faut avoir du superflu et de nombreux loisirs pour pouvoir satisfaire à toutes les exigences qu'elle impose; rien n'est plus sujet à varier, rien n'est plus éphémère; le moindre caprice la transforme, le plus petit événement la modifie. Ses variations sont aussi inexplicables que son origine : le désir de plaire et de se distinguer l'engendra; l'industrie, pour écouler ses produits, l'encouragea; le besoin de changement, inhérent à l'humanité, assura son succès.

La mode n'est pas une invention moderne née à une époque de décadence; de tout temps son influence a été sensible, de tout temps ses caprices ont été docilement exécutés. Les critiques ont eu beau tourner en ridicule ceux qui la suivaient aveuglément, sa puissance est telle que, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, nous subissons tous plus ou moins ses exigences. Sénèque, dans le chapitre XII de son traité De brevitate vitæ, *s'exprime ainsi en parlant de la mode*[1] *: « Jouissent-ils du repos, ceux qui passent des heures entières chez un barbier pour se faire arracher les poils qui ont pu croître dans la nuit précédente, pour prendre conseil sur l'arrangement de chaque cheveu, sur la façon de les faire revenir ou de les ramener sur le front, afin de remplacer ceux qui leur manquent? Voyez comme ils se mettent en colère quand le barbier n'y a point apporté toute son attention et s'est imaginé qu'il avait affaire à des hommes! Voyez comme ils entrent en fureur lorsqu'on leur a coupé quelques cheveux des côtés, lorsque quelques-uns passent les autres et ne forment pas la boucle! Est-il un de ces personnages qui n'aimât mieux voir la république en désordre que sa coiffure, qui ne soit plus inquiet de sa frisure que de sa santé,*

---

[1] *Œuvres de Sénèque,* traduction de Lagrange. Paris, 1819, tome VIII, p. 347.

et qui ne préfère la réputation d'être l'homme le mieux coiffé à celle d'être le plus honnête? Jouissent-ils du repos, ces hommes perpétuellement occupés d'un peigne et d'un miroir? » *La Bruyère a consacré à la mode un chapitre spécial demeuré célèbre : « Une mode a à peine détruit une autre mode, dit-il, qu'elle est abolie par une plus nouvelle, qui cède elle-même à celle qui la suit et qui ne sera pas la dernière : telle est notre légèreté. Pendant ces révolutions, un siècle s'est écoulé qui a mis toutes ces parures au rang des choses passées et qui ne sont plus. La mode alors la plus curieuse et qui fait plus de plaisir à voir, c'est la mode la plus ancienne; aidée du temps et des années, elle a le même agrément dans les portraits qu'a la saye ou l'habit romain sur les théâtres, qu'ont la mante, le voile et la tiare dans nos tapisseries et dans nos peintures. Nos pères nous ont transmis, avec la connaissance de leurs personnes, celle de leurs habits, de leurs coiffures, de leurs armes et des autres ornements qu'ils ont aimés pendant leur vie. Nous ne saurions bien reconnaître cette sorte de bienfait qu'en traitant de même nos descendants. Le courtisan autrefois avait ses cheveux, était en chausses et en pourpoint, portait de larges canons, et il était libertin. Cela ne sied plus : il porte une perruque, l'habit serré, le bas uni, et il est dévot : tout se règle par la mode*[1]. » *Voltaire enfin se préoccupe de la mode lorsqu'il dit, dans ses* Poésies mêlées[2] :

Il est une déesse inconstante, incommode,
Bizarre dans ses goûts, folle en ses ornements,
Qui paraît, fuit, revient, et naît en tous les temps :
Protée était son père, et son nom est la mode.
Il est un dieu charmant, son modeste rival,
Toujours nouveau comme elle et jamais inégal,
Vif sans emportement, sage sans artifice :
Ce dieu, c'est le mérite.

---

1 *Les Caractères de La Bruyère*, édition donnée par M. G. Servois, chez Hachette, 1865, 2 vol. in-8°, tome II, p. 150.

2 *Œuvres complètes de Voltaire*, édition Beuchot, tome XIV, p. 358. Ces vers

Ces citations, empruntées à des auteurs dont la valeur ne saurait être contestée, nous dispensent d'en produire d'autres. Si les esprits les plus élevés n'ont pas craint de consacrer quelques pages à la mode, c'est que sa puissance les a frappés et qu'ils ont cru opportun de la consigner. Le blâme qu'ils infligent à ceux qui s'y soumettent aveuglément, le ridicule dont ils accablent ses adeptes enthousiastes, doivent nous porter à l'indulgence pour nos contemporains, qui, en se soumettant à cette déesse inflexible, ne font qu'imiter leurs ancêtres et que perpétuer une ancienne coutume.

Les ouvrages qui traitent du costume sont nombreux, et quelques-uns d'entre eux ont été faits avec une conscience et une érudition que garantit suffisamment le nom de leurs auteurs. Si l'étude de l'archéologie et la recherche de la vérité n'ont jamais été poussées plus loin que de nos jours, il serait injuste de ne pas reconnaître que les publications tentées depuis de longues années sur ces questions, tout en négligeant quelquefois un peu trop le caractère propre des œuvres reproduites et soumises en exemples, n'ont pas rendu de véritables services et n'ont pas, jusqu'à un certain point, atteint le but auquel elles visaient. Sans doute les travaux sur l'antiquité mis au jour par Montfaucon, par Winckelmann, par Willemin, par Hope, par Maillot et par Dandré-Bardon, laissent, pour la partie

---

sont adressés à Mme de Flamarens, qui avait brûlé son manchon parce qu'il n'était plus à la mode. Ailleurs, dans la comédie de l'*Indiscret*, Voltaire met dans la bouche de Damis ces autres vers relatifs à la mode, t. II, p. 314 :

. . . . . C'est donc ici la place
Où toutes les beautés donnent leurs rendez-vous ?
Ma foi, je suis assez à la mode, entre nous.
Oui, la mode fait tout, décide tout en France ;
Elle règle les rangs, l'honneur, la bienséance,
Le mérite, l'esprit, les plaisirs. . . . . .

relative aux figures, beaucoup à désirer, et ne donnent des monuments représentés qu'une idée fort incomplète. Tels qu'ils sont cependant, ils ont encore rendu des services nombreux, et c'est à eux que la génération qui précède la nôtre doit ce qu'elle sait relativement aux costumes des anciens.

Les livres de Montfaucon, de Willemin et de Beaunier sur les costumes du Moyen Age et de la Renaissance ont, la chose est certaine, été de beaucoup distancés par les publications de Bonnard et Mercuri, par l'important ouvrage d'Heffner, les Costumes du Moyen Age chrétien[1], *et par le récent travail de M. Hermann Weiss; serait-il juste pour cela de méconnaître l'utilité de ces travaux, consultés encore aujourd'hui avec fruit et interrogés tous les jours par les artistes et par les historiens? Gardons-nous donc de prétendre avec quelques écrivains ombrageux que tout est à refaire dans le domaine de l'histoire; profitons des recherches patientes de l'érudition moderne, utilisons les découvertes qui se font auprès de nous, mais interrogeons nos devanciers, et, si une critique éclairée nous a appris à ne pas consulter sans défiance leurs travaux, que la stricte justice ne nous fasse pas oublier de dire qu'ils nous ont ouvert la voie que nous suivons et qu'ils nous ont souvent guidés dans nos recherches.*

Le livre qu'à notre tour nous mettons au jour, et à la confection duquel nous avons consacré plusieurs années, comprend des spécimens variés des costumes en usage dans les différents pays de l'Europe depuis le com-

---

[1] M. Quicherat a publié dans le *Magasin pittoresque* une série d'articles sur le costume français, accompagnés de nombreuses planches qu'il est important de consulter si l'on veut avoir une connaissance exacte des costumes en usage dans notre pays. Les renseignements donnés par M. Quicherat sont puisés aux meilleures sources, et l'érudition sûre et la haute compétence de celui qui les a mis en œuvre justifient pleinement l'estime que l'on accorde à ces travaux. Dans le cours de notre ouvrage nous avons bien souvent mis à contribution ces articles substantiels, et la reconnaissance nous fait un devoir de dire publiquement ici les services signalés qu'ils nous ont rendus.

mencement du XVI^e siècle jusqu'à la fin du XVIII^e. Les modèles que nous avons choisis ont été empruntés à des œuvres contemporaines des vêtements qu'elles figurent; jamais, sous quelque prétexte que ce soit, nous ne nous sommes permis d'ajouter aucun détail qui ne fût strictement écrit dans le document original; des œuvres peintes seules ont été mises à profit et les tons originaux ont été scrupuleusement conservés, les monuments non coloriés ne nous donnant qu'une partie du renseignement que nous entendions fournir.

Nous avons cherché autant que possible à varier les costumes que nous proposions en exemple, et nous nous sommes attachés à donner aussi souvent les vêtements des artisans ou des bourgeois que les habits des souverains ou des grands seigneurs. Ceux-ci, par leur situation exceptionnelle, ont plus spécialement exercé le pinceau des artistes, auxquels ils pouvaient d'ailleurs demander leurs portraits; ceux-là, au contraire, condamnés à une obscurité que de modestes professions ou une naissance peu élevée leur imposaient, étaient, par cela même, appelés à moins captiver l'attention de leurs contemporains. Ils n'en sont que plus dignes de fixer le regard de l'historien, et leur vêtement, précisément à cause de sa simplicité, offre quelquefois un caractère plus particulier et plus significatif que celui du gentilhomme ou du roi, presque toujours luxueux et souvent tout personnel.

Est-il besoin d'insister sur l'opportunité du livre que nous mettons au jour? Est-il utile de dire le but que nous nous sommes proposé en l'entreprenant? Le moment nous a semblé propice, alors que le besoin d'exactitude historique se révélait dans les peintures modernes, alors que l'esprit critique se développait à ce point que la recherche de la vérité devenait pour tous un besoin, le moment nous a semblé propice, disons-nous, de grouper, dans un ouvrage spécial, un certain nombre de documents authentiques sur les costumes de nos ancêtres, documents puisés aux meil-

leures sources, empruntés à des peintures, à des verrières ou à des tapisseries contemporaines des événements qu'elles retraçaient, et reproduites avec une exactitude que permet de constater la mention de l'origine, toujours consignée dans le texte. Nous ne saurions avoir la prétention d'avoir complétement atteint notre but, et nous ne dirions pas toute notre pensée si nous ne reconnaissions pas les premiers qu'il reste encore beaucoup à faire après nous et que la matière est loin d'être épuisée; nous avons conscience cependant d'avoir fourni, sur le costume aux XVI^e^, XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, un ensemble de renseignements que l'on trouverait difficilement ailleurs, et d'avoir attaché notre nom à un ouvrage sérieusement fait et véritablement utile.

GEORGES DUPLESSIS.

XVIe Siècle

COSTUMES

HISTORIQUES

DES XVI^{E}, XVII^{E} ET XVIII^{E} SIÈCLES

MASSIER SOUS LOUIS XII

La fonction de Massier consistait à porter devant le roi, devant le chancelier ou devant le recteur, dans les grandes cérémonies ou dans les processions, une masse, c'est-à-dire un bâton terminé à son extrémité supérieure par un lingot d'or ou d'argent ciselé et façonné. Le costume reproduit ici a été extrait par nous d'une miniature fort belle représentant la Vierge assise sur un trône, tenant dans ses bras l'enfant Jésus; devant elle se voit un pupitre supportant un livre ouvert; elle semble présider une assemblée dans laquelle on remarque saint Jean-Baptiste, des apôtres, des saints, un pape, un roi, un évêque, des moines et quelques hommes et femmes. Le Massier est debout à l'entrée de l'enceinte, devant le donateur agenouillé, Robert de Cambrin, chanoine de Notre-Dame d'Amiens, vêtu de la soutane rouge et du surplis. Le manteau du Massier est gris et le collet est bleu; le vêtement qu'il porte dessous,

si l'on en juge par les manches, qui seules apparaissent, doit être vert; les chausses sont rouges; le chapeau, qui ressemble à ce que nous appelons aujourd'hui une toque, est de drap noir; il est composé d'une forme très-basse, entourée d'une bordure de même étoffe retroussée tout autour et fendue sur le devant.

Le manuscrit auquel nous avons emprunté ce précieux document se trouve à la Bibliothèque impériale de Paris où il est catalogué sous le n° 145 du fonds français. Une étude étendue et complète, publiée dans le tome XV des *Mémoires de la Société des Antiquaires de Picardie,* par M. A. Breuil, donne tout au long l'histoire et la description de ce manuscrit. Nous renvoyons le lecteur à ce travail intéressant, qui fait connaître dans quelles circonstances et à quelle occasion il fut exécuté. Le même opuscule renferme le compte détaillé des dépenses faites pour la confection de ce manuscrit; il est curieux de se rendre un compte exact de ce que pouvait coûter, et dans combien de mains devait passer, avant d'être livré à son destinataire, à la fin du xv^{e} siècle, un livre pour lequel aucun soin n'avait été épargné.

XVIe Siècle

PIQUIER ALLEMAND. — PAYSANNE

Le Tailleur. « Viens avec moi en Norvége, nous habillerons les lansquenets et nous gagnerons beaucoup d'argent. Toi, tu leur feras des chemises piquées de soie et d'or, et tu toucheras dans un mois plus d'argent que tu n'en touches en un an chez ta maîtresse. »

La Couturière. « Si tu voulais être un bon garçon, je consentirais à te suivre; je ferais en sorte que mon bon ami ne s'y opposât pas. J'espère que nous gagnerions bien notre vie : toi, tu ferais des habits de soie, de satin et de velours taillés, crevés, fendus et découpés à la mode des lansquenets; et de la sorte nous aurions honneur et profit. »

Ainsi s'expriment ce piquier et sa compagne, si l'on en croit les vers allemands inscrits au haut de l'estampe à laquelle sont empruntés ces costumes. Ce piquier, tailleur de l'armée partant en campagne, semble avoir voulu, à l'aide de son accoutrement bizarre et luxueux, révéler sa profession; une cuirasse d'acier recouvre sa poitrine et ses cuisses; des manches larges, formées de bandes de brocart bleu et rouge, surmontées d'épaulettières en étoffe dentelée, recouvrent ses bras; il porte sur la tête un chapeau

de feutre rouge, à larges bords; sa culotte est formée, d'un côté, de bandes noires et rouges sur lesquelles sont brodés des grelots d'or, et de l'autre, de lanières rouges espacées, laissant voir la peau, sorte de fanfaronnade bien d'accord avec l'insouciance de ces coureurs d'aventures; les chausses, formées de bandes bleues et jaunes, sont réunies à la culotte par des jarretières bouffantes de la même couleur. Enfin l'épée, renfermée dans un épais fourreau de cuir, est suspendue à une écharpe d'étoffe rouge nouée à la taille.

La couturière offre un spécimen curieux des artisannes allemandes du XVI^e^ siècle. Vêtue simplement et sans la recherche du soldat-tailleur qu'elle paraît décidée à accompagner en Norvége, elle porte par-dessus une robe en grosse étoffe rouge, une jupe blanche qui fait de nombreux plis; son corsage vert, coupé carrément, est recouvert d'un autre petit corsage rouge qui lui pince la taille; une chemisette et des manches blanches plissées et entourées de rubans jaunes recouvrent la poitrine et les bras; une escarcelle est pendue à son côté et un cordon de cuir retenu dans la main gauche de la couturière entreprenante et docile supporte une gourde de grès; sa coiffure semble formée d'une large bande d'étoffe légère assemblée par une agrafe sous le menton. Cette coiffure n'était pas uniquement portée par les filles du peuple; elle se retrouve sur la tête de quelques grandes dames, dans des vitraux suisses, et *la Vie de l'Empereur Maximilien,* ouvrage précieux auquel donnent une haute valeur les estampes de Hans Burgmair qui le décorent, fournit quelques exemples de coiffures analogues. Outre des souliers arrondis, semblables à ceux du piquier, la couturière porte aux pieds des chaussons blancs tailladés sur le dessus.

C'est une estampe de Hans Guldenmundt, coloriée du temps, qui nous a fourni ces curieux costumes.

XVIe Siècle

ISABELLE D'ESTE

COMTESSE DE MANTOUE

C'est une peinture célèbre de Lorenzo Costa[1], peintre ferrarais, qui nous fournit le portrait que nous donnons ici. L'illustre protectrice des arts, vêtue à la mode de son temps, s'incline pour recevoir une couronne d'or que lui présente l'Amour; elle est nu-tête et une ferronnière de velours noir retient ses cheveux d'un blond doré; sa robe rouge à queue, garnie d'un liséré noir, est retroussée sur le devant et laisse paraître un jupon bleu bordé d'une légère broderie d'or; de larges bouffants de mousseline blanche serrés au poignet remplissent absolument l'intérieur des manches du vêtement rouge et sortent par quelques crevés ménagés à dessein. Isabelle d'Este porte le costume habituel aux jeunes filles de Mantoue, tel que le décrit César Vecellio, *una veste scollata, lunga fino in terra,* mais sa coiffure diffère sensiblement de celle que nous indique le même auteur : *Le donzelle della città di Mantoua,* dit-il, *quando vanno*

1 Lorenzo Costa, né à Ferrare en 1460, mourut à Mantoue le 5 mars 1535. Cesare Cittadella (*Catalogo istorico de' pittori e scultori ferraresi.* Ferrara, 1782, 4 vol. in-8) lui a consacré une biographie qui occupe les pages 83-95 du premier volume.

alle feste pubbliche, si fanno alcuni ricci à torno la fronte con i loro capelli, e il resto rinchiudono sotto alcune reti d'oro ben fatte.

Isabelle d'Este avait épousé, en 1490, Jean-François de Gonzague, marquis de Mantoue; elle était fille d'Hercule I^er^, duc de Ferrare. Les nombreuses collections d'objets d'art qu'elle avait réunies et dans lesquelles figuraient le tableau auquel nous avons emprunté cette figure, un autre tableau de Lorenzo Costa, sujet allégorique, et les deux admirables peintures d'Andrea Mantegna, *le Parnasse* et *la Sagesse victorieuse des Vices,* que l'on voit au musée du Louvre, furent dispersés en 1630, lors du pillage qui suivit la prise de Mantoue par les Autrichiens. L'inventaire de ces collections a été conservé jusqu'à nous, et il est aisé, en en prenant connaissance, de se faire une idée du goût de la princesse qui les avait formées.

PIERRE, VICOMTE DE ROHAN

SEIGNEUR DE GIÉ, MARÉCHAL DE FRANCE

L'histoire a conservé le souvenir de ce vaillant soldat qui prit une part active aux événements militaires qui se passèrent pendant les règnes de trois rois. Pierre de Gié fit ses premières armes sous Louis XI; il fut nommé maréchal de France en 1475; il contribua à la conquête du royaume de Naples par Charles VIII, et il assista à l'entrée de Louis XII dans la ville de Gênes, en 1502. Un ordre donné par le maréchal contraria les projets d'Anne de Bretagne et attira sur lui la disgrâce royale. Il s'était retiré dans son château du Verger, en Anjou, et s'était résigné à l'inaction; la Reine, à force de tracasseries de toute nature, obtint que le parlement de Toulouse, connu pour être alors inexorable, condamnât le maréchal de Gié à être privé, pendant cinq ans, de toutes fonctions publiques, et le fît enfermer, pendant ce temps, dans le château de Dreux. Il mourut le 22 avril 1513, quelques années après avoir subi la dure condamnation dont il avait été victime.

Le château dans lequel il s'était retiré, lors de sa disgrâce, était, si l'on en juge par les reproductions qui en ont été faites, d'une grande richesse.

Une statue équestre du propriétaire en décorait l'entrée; cinq grandes tapisseries couvraient les murailles d'une galerie; elles représentaient Pierre de Rohan dans les différents grades par lesquels il avait passé; on le voyait homme d'armes, guidon, enseigne, général, et enfin maréchal de France. C'est la reproduction de cette dernière tapisserie que nous donnons ici; elle nous montre le maréchal de France dans son costume de guerre : il est monté sur un cheval couvert d'un caparaçon d'étoffe très-riche rehaussée des armoiries des Rohan, et ayant le devant de la tête garni d'un chanfrein de métal surmonté d'un panache bleu et blanc. Le maréchal est armé de toutes pièces; il est revêtu de la cuirasse, des brassards, des épauletières, des gantelets, des jambières, des genouillères et des heuses; il porte sur la tête un casque orné d'une vaste plume bleue et réuni à la cuirasse par un gorgerin; la visière, qui est pointue, est soulevée et laisse voir la tête du maréchal; il tient dans la main droite son bâton de commandement, à cette époque, encore, privé de tout ornement.

C'est aux riches portefeuilles de Gaignières que nous sommes redevable de cet intéressant document. On sait que cet amateur célèbre réunit une collection précieuse de dessins, exécutés sous ses yeux et par son ordre, d'après les monuments, les tableaux, les pierres tombales ou les tapisseries que ses nombreux voyages lui avaient permis de connaître, mine féconde sans laquelle le souvenir de certains chefs-d'œuvre aurait même disparu. A côté du costume reproduit ici se trouvent d'autres dessins exécutés d'après les vitraux de l'église du Verger; ceux-ci nous donnent encore une fois l'image du seigneur du lieu et les portraits en pied de sa première femme, Françoise de Penhouet, et de leurs trois enfants, Charles de Rohan, seigneur de Gié, François de Rohan, archevêque et comte de Léon, et Pierre de Rohan, seigneur de Fontenay.

XVI^E^ Siècle

LOUISE DE SAVOIE,

DUCHESSE D'ANGOULÊME, MÈRE DE FRANÇOIS I^er

Quoique la figure reproduite ici ait déjà été donnée dans les *Monuments inédits* de Willemin, et dans *le Moyen âge et la Renaissance*, nous n'avons pas hésité à la remettre une fois de plus sous les yeux du public artiste. A côté d'un costume dont la date est certaine, 1557, on aime à voir l'image de la mère de François I^er, qui sut encourager les arts et qui inspira à son fils le goût du beau. Le recueil auquel nous avons emprunté ce dessin est un des plus intéressants manuscrits de la Bibliothèque impériale. Composé pour Louise de Savoie, à la suite d'un voyage qu'elle fit à Amiens avec son fils, il contient quarante-sept miniatures auxquelles nous ferons plusieurs emprunts. Le frontispice auquel a été pris le portrait de la Reine régente représente deux échevins d'Amiens, Andrieu de Monsures et Pierre Louvel, l'un agenouillé, l'autre debout offrant à Louise de Savoie le précieux manuscrit. Celle-ci, vêtue d'une longue robe noire de damas fleuri, et la tête garnie d'une templette recouverte d'une coiffe noire, accueille avec bonté le présent qui lui est fait; elle est entourée de plusieurs dames d'honneur qui se tiennent debout à droite et à gauche du trône. Ce

trône, d'un très-joli dessin, est surmonté d'un fronton au milieu duquel se voient accolées les armes de France et de Savoie.

Cette miniature nous montre Louise de Savoie telle que Brantôme nous le dépeint. « Cette princesse, dit l'auteur des *Dames Galantes,* estoit très-belle de visage et de taille, si qu'à grand' peine en voyoit-on à la cour plus riche que celle-là. » L'histoire, d'accord avec le célèbre écrivain, ajoute qu'aux qualités physiques elle joignait une grande énergie de caractère et une ambition peu commune. Deux fois nommée régente de France par son fils, elle prit une part active aux affaires du royaume, et si on l'accuse d'avoir détourné à son profit, pendant la première régence, les deniers de l'État, on s'accorde à reconnaître qu'après la défaite de François Ier devant Pavie, elle contribua puissamment, par les mesures sages et énergiques qu'elle sut prendre, à rétablir en France une paix universellement réclamée. Louise de Savoie mourut le 29 septembre 1532 ; elle était née en 1476.

XVIe Siècle

FIFRE, COSTUME ALLEMAND

Les soldats allemands du XVI^e siècle, lansquenets ou piquiers, hallebardiers ou mousquetaires, semblent avoir apporté à la confection de leurs vêtements une recherche singulière ; ils aiment les étoffes aux couleurs voyantes, les ajustements amples et les découpures multipliées ; leurs vestes, leurs manches et leurs trousses sont tailladées en tous sens et bariolées à l'infini. Le fifre que voici porte une veste rose et verte, à larges manches, une culotte rouge formée de bandes verticales qui laissent voir un dessous bleu, des bas roses et verts réunis à la culotte par des jarretières de même couleur ; son chapeau, qui paraît être de feutre blanc, est garni de plumes qui flottent au vent ; il porte derrière le dos, suspendus à la ceinture par deux lanières de cuir, un grand étui pouvant contenir quatre instruments de différentes dimensions, et un sabre. C'est en Suisse que prit naissance l'habitude d'introduire un fifre dans les régiments. En France, cette institution ne date que du règne de François I^er ; une ordonnance du 25 juillet 1534 relative à l'organisation de l'armée nous apprend comment était formée une légion : elle se composait d'un capitaine, de

deux lieutenants, de deux enseignes, de quarante caporaux d'escouade, de quatre fourriers, de deux sergents de bataille, de quatre tambourins et de deux *fifres*. L'instrument de musique nommé fifre, du mot allemand *pfifer*, est percé de six trous, non compris ceux du bout et de l'embouchure ; il fut, à son origine, exclusivement à l'usage des piquiers et s'appelait alors *galoubet* ou *arigot*. Dans les bas-reliefs qui entourent le tombeau de François Ier et qui sont relatifs à la bataille de Marignan, 1515, on voit un fifre placé à côté d'un tambourin, c'est-à-dire à la place qu'il occupait toujours lorsque la légion était en marche. Six vers allemands sont inscrits au haut de l'estampe de Hans Guldenmundt que nous avons reproduite ; en voici la traduction : « Je vais vous jouer un nouvel air ; c'est le nom qu'on a coutume de lui donner pendant la paix, j'espère pourtant que c'est un bruit mensonger. Le Turc s'est mis en campagne avec toute son armée et toutes les forces dont il dispose, et il va falloir que nous lui livrions bataille. »

XVIE. SIÈCLE

LE PAPE JULES II

C'est une bonne fortune pour l'artiste chargé de mettre sous les yeux du public des modèles à imiter, de trouver dans une même figure, unis à l'importance du personnage, le style élevé du dessin et la vérité du costume. Le pape Jules II, de l'illustre famille *della Rovere,* succéda, le 1^er novembre 1503, à Pie III, qui n'avait régné que quelques mois. Doue d'une intelligence rare et d'une activité singulière, le nouveau Pontife remua l'Italie de fond en comble ; son humeur belliqueuse et peu endurante, son caractère ambitieux et la supériorité de son esprit rendirent à la Papauté une force qu'avaient amoindrie les désordres de ses indignes prédécesseurs. Il fut, tant que dura son pontificat, en lutte perpétuelle avec les puissances voisines, et jusqu'à son dernier moment il témoigna sa haine pour l'étranger : « Loin de l'Italie les Français, s'écriait-il quelques minutes avant de mourir, loin de l'Italie tous les Barbares. »

Malgré les soins incessants qu'exigeaient les intérêts extérieurs du royaume, Jules II trouvait encore le temps de s'occuper des embellissements de la ville éternelle. C'est lui qui posa, en 1506, la première pierre

de l'église Saint-Pierre, dont Bramante avait donné les plans ; c'est lui qui exécuta le projet gigantesque de Nicolas V, qui consistait à faire du Vatican un palais immense capable de contenir tous les chefs de la religion catholique ; c'est lui qui commanda à Michel-Ange les fresques de la chapelle Sixtine et le monument qui devait contenir ses dépouilles mortelles ; c'est lui enfin qui choisit Raphaël tout jeune encore, à peine sorti de l'atelier de son maître, Pietro Vannucci, pour décorer les *Stanze* du Vatican qu'il avait adoptées pour ses appartements officiels. Sur la paroi droite d'une de ces *chambres*, — *la chambre d'Héliodore*, ainsi nommée à cause de la célèbre fresque d'Héliodore chassé du temple, — se trouve *la messe de Bolsène*[1], peinture non moins précieuse, de laquelle nous avons extrait le portrait ci-joint. Le pape Jules II est agenouillé, et, les mains jointes, il écoute la messe ; il s'appuie sur un coussin de velours cramoisi frangé d'or, supporté par deux pliants de bronze doré ; il porte, par-dessus une soutane de drap blanc, un surplis également blanc en mousseline unie, et une mozette rouge doublée d'hermine lui couvre les épaules. Jules II est ici revêtu de ses habits les plus simples ; Raphaël l'a représenté tel qu'il le voyait souvent, lorsque le Pape venait examiner les travaux de son illustre protégé ; il nous semble intéressant de faire connaître le costume ordinaire du chef de l'Église plutôt que de reproduire une fois de plus les vêtements somptueux, mais connus de tous, que porte le souverain Pontife dans les grandes cérémonies ou dans les réceptions officielles.

---

[1] M. A. Gruyer, dans son important *Essai sur les fresques de Raphaël au Vatican*, explique ainsi le sujet traité par Raphaël : « L'an 1264, dans la ville de Bolsène, dit-il, « un prêtre bohémien ayant eu le malheur de douter de la présence réelle tandis qu'il « célébrait la messe, l'hostie saigna entre ses mains, et les linges ensanglantés furent « recueillis avec terreur. En réparation de l'outrage fait au mystère de l'amour, le Pape « Urbain IV institua la fête du *Corpus Domini* (fête Dieu) et il en fit composer l'office par « saint Thomas d'Aquin. Il fut en outre décidé que le corporal, témoin du miracle, serait « conservé dans une église sans rivale, et le dôme d'Orvieto, commencé en 1280, occupa « pendant trois siècles la piété des peuples. »

XVIe Siècle

DAME DE LA COUR DE FRANÇOIS I^ER

Ce costume, emprunté au superbe manuscrit offert à Louise de Savoie, mère de François I^er, par la confrérie de Notre-Dame du Puy d'Amiens, se rapproche singulièrement des costumes en usage sous le règne de Louis XII. Il peut, à la rigueur, être considéré comme donnant la physionomie exacte des vêtements, à cette époque de transition qui signale, dans un ordre de choses plus élevé, le commencement de la Renaissance; l'influence inévitable d'une mode tendant à se perdre subsiste encore; on sent déjà cependant une élégance dans les ajustements et une souplesse dans les étoffes inconnues jusque-là. L'heureuse simplicité de ce costume féminin plaide en faveur de la dame d'honneur qui le porte, et prouve le bon goût de la cour à laquelle elle appartient. Il faut croire, en effet, que tel était le costume des dames d'honneur dans l'exercice de leurs hautes fonctions, car la femme que l'on voit ici occupe une des premières places à la droite du trône de la reine Louise de Savoie. La robe, coupée carrément sur la poitrine, est grise; une petite bordure d'or garnit le bas de la jupe et le haut du corsage; les manches larges, doublées de fourrure,

laissent voir les poignets d'une robe bleue et des manchettes de dentelle blanche; la tête est couverte du chaperon et des templettes, coiffure dite à la française, en opposition avec la coiffure à l'italienne, qui consistait en une sorte de toque assujettie sur la tête par une passe d'orfévrerie, et avec la coiffure espagnole, formée d'un simple toquet posé sur des cheveux en bandeaux. On verra aisément, si l'on veut y apporter quelque attention, la grande ressemblance qui existe entre le costume de la Reine [1] et celui de la dame d'honneur; la coupe de la robe, la forme du corsage, la disposition des manches, la coiffure, tout est analogue. La richesse de l'étoffe et la ceinture d'or distinguent seules la Souveraine.

---

[1] On trouvera plus haut, page 9, le costume de la Reine, Louise de Savoie.

XVIe Siècle

MAURICE LE BRAVE, ÉLECTEUR DE SAXE

Le personnage dont nous donnons ici l'image naquit le 21 mars 1521. Il était fils de Henri, duc de Saxe, dit le Pieux, et de Catherine, fille de Magnus, duc de Mecklembourg. Il succéda, comme électeur de Saxe, à son cousin Jean-Frédéric, en récompense des services éminents qu'il avait rendus à Charles-Quint lorsque celui-ci avait voulu détruire la ligue de Smalkalde en 1546. Maurice ne conserva pas longtemps les bonnes grâces de l'Empereur; car, n'ayant pu obtenir la liberté de son beau-père, le landgrave de Hesse, fait prisonnier à la bataille de Muhlberg, il tourna, en 1550, ses armes contre Charles-Quint, après s'être assuré l'appui de l'électeur de Brandebourg, du comte Palatin, du comte de Wurtemberg et de plusieurs autres princes. Cette alliance, favorisée par le roi de France Henri II, avait, en apparence, pour but de rendre la liberté au landgrave de Hesse; mais le véritable motif était plus sérieux : il s'agissait de renverser de son trône l'empereur Charles-Quint. Après avoir mis beaucoup de lenteur à faire le siége de Magdebourg, et après avoir pris la ville, au bout de trois mois de siége, Maurice se dirigea de suite sur

Inspruck où se trouvait Charles-Quint. L'Empereur eut le temps de fuir à Passau, et c'est dans cette ville qu'il signa, le 2 août 1552, un traité par lequel il rendait aux protestants le libre exercice de leur religion. Maurice, chargé par la ligue de combattre le margrave de Brandebourg, déclaré perturbateur de la paix publique, fut blessé dans la bataille qu'il lui livra le 9 juillet 1553, et mourut quelques jours après de ses blessures. Il était âgé de trente-deux ans, et avait épousé, le 9 janvier 1541, Agnès, fille de Philippe, landgrave de Hesse; il eut une fille nommée Anne, qui devint la seconde femme de Guillaume, prince d'Orange.

C'est pendant le court électorat de Maurice le Brave que fut exécutée la gravure reproduite ici. L'électeur porte le costume traditionnel; sa robe de satin rouge, doublée d'hermine, est surmontée d'un collet en même fourrure; la toque qu'il a sur la tête est de la même couleur que la robe et également bordée d'hermine. L'épée, insigne du pouvoir, porte sur le pommeau la double aigle d'Autriche, marque visible de la dépendance. Cette figure doit donc être considérée comme offrant la représentation fidèle du costume des électeurs de Saxe, en même temps qu'elle donne la physionomie d'un des plus illustres d'entre eux. Elle est empruntée à une estampe contemporaine attribuée à Lucas de Cranach.

XVIe Siècle

DAME DE LA COUR DE FRANÇOIS I^ER

C'est seulement au XVI^e siècle que le costume prend en France une forme absolument élégante; jusque-là, malgré la richesse des étoffes et malgré la recherche des ajustements, l'épaisseur des tissus employés s'oppose à la souplesse des draperies et à la disposition de certaines parties du vêtement; la femme a, plus encore que l'homme, à souffrir de cet inconvénient, impossible à éviter tant que la fabrication elle-même n'aura pas progressé; sa taille est condamnée à demeurer étroitement masquée sous un brocart inflexible, son corps est dissimulé par une jupe roide et immobile. Le costume que nous donnons ici, emprunté à un recueil de dessins du XVI^e siècle, sur vélin, légué au Cabinet des Estampes de Paris en 1711 par M. de Gaignières, offre un spécimen fort élégant de la toilette adoptée par les dames de la Cour du roi François I^er. La robe de soie rouge, dont le corsage est à peine apparent, est recouverte d'une autre robe ample et à queue, doublée d'une fourrure fauve qui apparaît sur le devant de la jupe, et qui forme deux espèces de manchons autour des bras. Le corsage, coupé carrément sur la poitrine, livre passage à une

petite dentelle blanche, et les manches de soie collantes, fendues en dessous, permettent de voir les bras de la chemise terminés par des manchettes brodées. La coiffure, formée d'une coiffe blanche recouverte en partie d'un chaperon de couleurs variées, rappelle encore la mode adoptée sous le règne précédent. Anne de Bretagne, telle que nous la représente l'habile miniaturiste du fameux *Livre d'heures* de cette reine, porte un chaperon analogue, un peu plus lourd cependant. Le petit miroir doublé de vert et suspendu à une chaîne d'or que tient ici la noble Dame, se nomme une *contenance;* ce mot, dont l'étymologie est aisée à comprendre, s'applique généralement à tous ces objets futiles et d'une inutilité reconnue, tels que flacons, miroirs ou pelotes, que ne manquent pas de remuer dans leurs doigts les femmes, souvent assez embarrassées de leurs mains.

XVIe Siècle

ARQUEBUSIER ALLEMAND

Si l'on se figurait une armée régulière vêtue comme l'arquebusier que voici, on aurait peine à concevoir qu'à un moment donné, il se soit trouvé, en un coin quelconque de l'Europe, un groupe d'hommes assez soigneux pour tenir en état un accoutrement qui exige autant de soin et autant de propreté. Si l'on songe au contraire que quelques arquebusiers seulement accompagnaient, au commencement du XVI^e siècle, les armées en campagne, on s'expliquera plus aisément la richesse ou tout au moins la bizarrerie recherchée de ces costumes militaires. Le justaucorps en buffle est tailladé en tout sens ainsi que les larges manches qui le complètent; un collet de mailles protége une partie de la poitrine, et une bandoulière à laquelle sont suspendues les cartouches passe sur l'épaule gauche et sous le bras droit. Les culottes et les chausses qui recouvrent les cuisses et les jambes, réunies entre elles par des jarretières bouffantes, sont de couleurs très-différentes; la cuisse gauche est habillée d'étoffe blanche à carreaux bleus, la cuisse droite de bandes transversales formées de ronds jaunes et roses posés sur des fonds bruns et bleus; une jambe est absolument

rouge, tandis que l'autre est rayée de bleu et de blanc; les souliers de cuir noir sont arrondis selon la mode dite *en bec de cane;* le chapeau à larges bords, en feutre rouge, est surmonté d'une plume blanche qui flotte au vent. L'épée, suspendue à la ceinture par une lanière de cuir, est courte et droite. Voilà du moins comment est notre arquebusier du XVI^e^ siècle. Quatre vers allemands, gravés dans la planche originale, au-dessus de la tête du personnage, nous le font apparaître sous les traits d'un aventurier doué de quelque philosophie. Le versificateur met dans la bouche du soldat les paroles suivantes : « On me nomme le franc arquebusier; j'ai dépensé ma poudre et mon plomb; je suis passé du Brabant par la Suède, jusqu'en Angleterre, et je n'ai pas encore trouvé mon maître : je m'aperçois que celui qui fait la guerre revient les poches vides. » Ce costume fait partie d'une série d'estampes coloriées anciennement et gravées sur bois par Nicolas Meldeman, Wolffgang Heusler et Hans Guldenmundt, artistes de Nuremberg.

XVIE Siècle

ESPAGNE. — DAME DE BURGOS

Théophile Gautier, dans son *Voyage en Espagne,* livre charmant que tout le monde doit avoir lu, n'a pas consacré un seul mot aux jeunes femmes de Burgos. Il semble n'avoir vu dans la Vieille-Castille que de vieilles femmes, « et quelles vieilles! dit-il. Les sorcières de Macbeth, « traversant la Bruyère de Dunsinane pour aller préparer leur infernale « cuisine, sont de charmantes jeunes filles en comparaison : les abomi- « nables mégères des caprices de Goya, que j'avais prises jusqu'à présent « pour des cauchemars et des chimères monstrueuses, ne sont que des « portraits d'une exactitude effrayante; la plupart de ces vieilles ont de « la barbe comme du fromage moisi, et des moustaches comme des gre- « nadiers; et puis, c'est leur accoutrement qu'il faut voir! On prendrait « un morceau d'étoffe, et l'on travaillerait pendant dix ans à le salir, à le « râper, à le trouer, à le rapiécer, à lui faire perdre sa couleur primitive, « que l'on n'arriverait pas à cette sublimité du haillon! Ces agréments « sont rehaussés par une mine hagarde et farouche, bien différente de la « tenue humble et piteuse des pauvres gens de France. » Un miniaturiste

du XVI^e^ siècle vit sous un jour meilleur que notre grand coloriste contemporain les femmes de la Vieille-Castille ; il sut trouver une dame vêtue moins piteusement et douée d'un physique moins repoussant. Son costume n'est encore ni riche ni luxueux, mais il est au moins décent. Il se compose d'un jupon de grosse laine garni tout autour de bandes formées de morceaux de drap triangulaires rapportés ; ce jupon, surmonté d'un corsage amarante à basques également de grosse étoffe, est terminé sur la poitrine par une bordure noire et or ; les cheveux roux de la jeune dame — on se figure à tort qu'il se rencontre en Espagne peu de femmes rousses — tombent sur le dos, enfermés dans des rubans tressés. La tête est enveloppée dans une sorte de capuchon de mousseline blanche qui cache en partie les cheveux et qui couvre le cou : une petite médaille, suspendue à un cordon d'or, témoigne de la piété de la dame de Burgos, et l'orange qu'elle tient à la main semble accuser sa nationalité. La jupe, assez courte, laisse voir *les alpargalas,* chaussures adoptées dans plusieurs contrées de l'Espagne au XVI^e^ siècle, qui étaient formées de hautes sandales en bois, souvent garnies de velours, retenues par des attaches, et isolant absolument les pieds du terrain sur lequel ils posent.

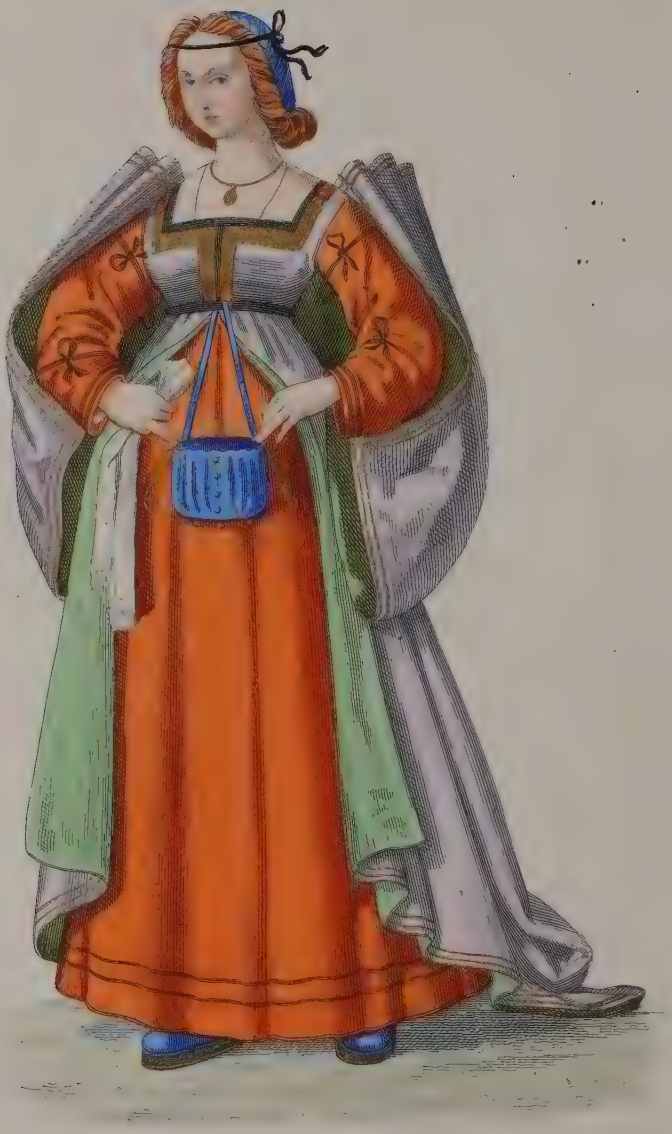
SCÈNE DE FÊTE A NUREMBERG

Nous ne savons à quelle occasion fut livré l'assaut que nous mettons sous les yeux des curieux; mais nous sommes en mesure d'affirmer que cette scène d'escrime n'était qu'un des nombreux divertissements d'une fête donnée à Nuremberg à la fin du XV^e siècle ou au commencement du XVI^e. Nous avons trouvé, en effet, dans la riche collection de M. Hipp. Destailleur, collection ouverte avec une généreuse courtoisie à tous les travailleurs, une série de dessins analogues appartenant à la même suite et conservant le souvenir de danses, de tournois, de processions, de combats singuliers et d'autres manifestations extérieures, qui ne peuvent avoir pour mobiles qu'une fête publique ou l'entrée triomphale d'un souverain. Dans la plupart de ces dessins, quelques spectateurs privilégiés se voient aux fenêtres d'un palais ou sur les balcons d'une maison richement décorée, et une foule compacte, vêtue à la mode allemande du commencement du XVI^e siècle, stationne dans la rue, maintenue par une chaîne qui l'isole de l'arène, dans laquelle se passe le combat ou le branle. L'origine certaine de ces dessins, exécutés tous, à n'en pas douter, par la même main, nous a

été révélée d'une façon irrécusable par les armoiries placées sur les casques de deux chevaliers combattant. Ces deux vaillants lutteurs appartenaient à la noblesse patricienne de Nuremberg, et leur blason permet d'affirmer qu'ils étaient membres des familles Hirschvogel et Riet. N'est-il pas permis de supposer d'après cela que, de même que de nos jours la jeunesse aime à faire parade de son agilité et de son adresse dans les carrousels, ou à étaler son luxe dans de brillantes cavalcades, à cette époque déjà les jeunes gens de noble origine tenaient à honneur de proclamer publiquement leur science dans l'art des armes et à publier hautement le mépris qu'ils avaient du danger ?

Ces divertissements avaient souvent, en effet, une issue fatale ; on voit, dans plusieurs de ces dessins, des chevaliers désarçonnés et des lutteurs renversés, et si celui que nous publions ne donne pas l'idée d'un combat bien sérieux, l'exercice auquel se livrent ces jeunes hommes ne laisse pas cependant que de présenter quelque danger. Ces longues lances de bois, dans lesquelles est enchâssée une sorte de petit trident en acier, pouvaient devenir, entre des mains inexpérimentées, une arme dangereuse ; les masques et les plastrons que portent les combattants en fournissent la preuve, et témoignent en même temps que le combat est pour eux un exercice et non une lutte réelle : ils sont trois dans chaque camp ; les uns sont vêtus de chausses bleues, d'une tunique grise, et coiffés d'un capuchon de même couleur surmonté d'un bonnet bleu orné d'une plume noire ; les autres portent un habit collant *écartelé* de bandes jaunes, blanches, vertes et rouges ; une demi-armure protége leur poitrine et leurs cuisses, un chapeau de feutre rouge, garni de plumes blanches, recouvre leur tête. Un valet, que l'on voit au fond, tient à la main une torche allumée, à l'aide de laquelle il paraît donner le signal du commencement et de la fin du combat.

Ce dessin fait partie de la collection de notre collaborateur et ami E. Lechevallier-Chevignard.



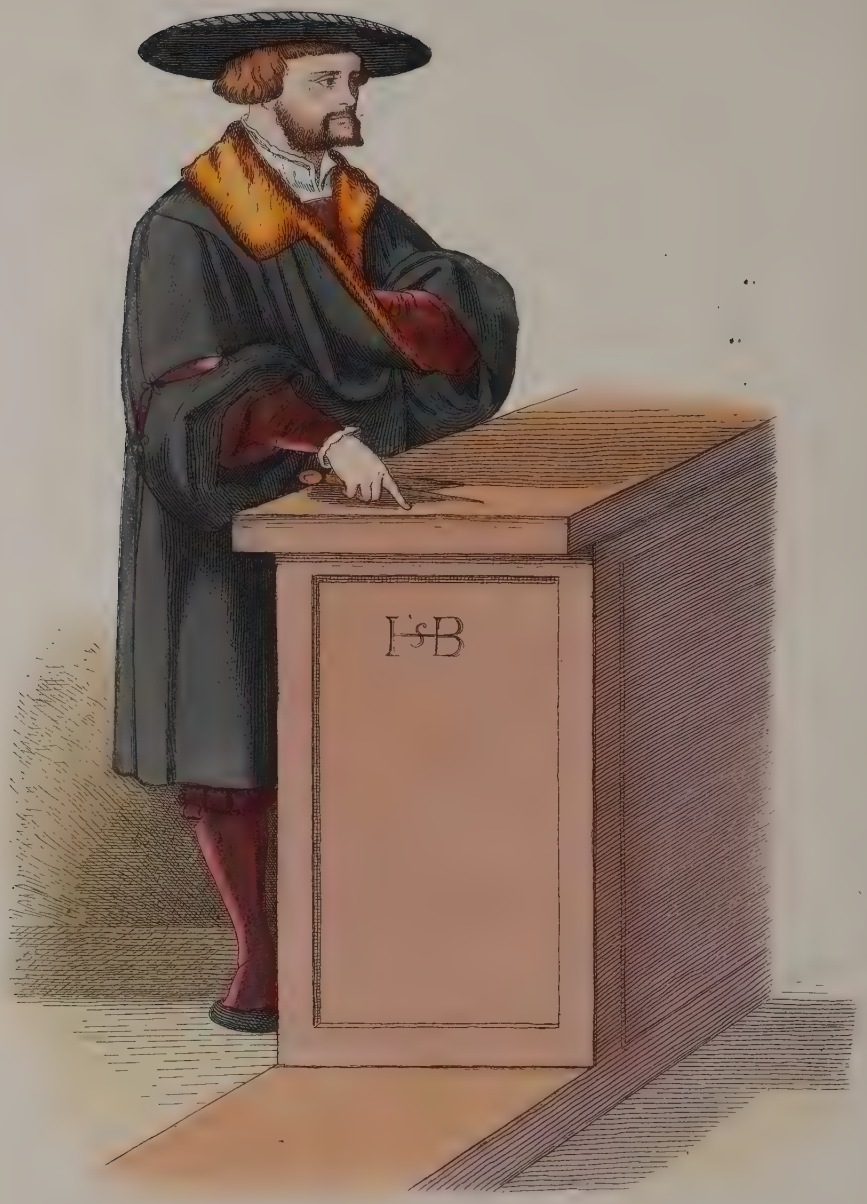
XVIe Siècle

DAME DE GRENADE

Ce costume diffère singulièrement des costumes de femme et de jeune fille de Grenade, publiés par Cesare Vecellio. Ceux-ci, choisis parmi les plus bizarres, ne peuvent être communément adoptés. Comment admettre, en effet, qu'une femme consente à être perpétuellement enfermée dans une sorte de manteau sans manches, ou qu'une jeune fille, si ce n'est une prostituée, porte, pour tout vêtement, dans un pays civilisé, une culotte presque collante nouée à la taille par une ceinture? Les habits que revêt la Dame choisie par nous, au contraire, tout en étant bien caractéristiques, sont d'un usage commode et d'une certaine élégance; le manteau, tel qu'il est ici indiqué, s'explique d'ailleurs tout naturellement : il sert d'annexe à une robe large formant, pour employer une expression moderne, une sorte de pardessus; en dénouant les cordons fixés aux manches, il recouvre la partie supérieure du corps et enveloppe ainsi la taille. Ce manteau de soie violette est doublé de vert; la robe de dessous est rouge, bordée de petits filets noirs à la jupe et aux manches; un simple ruban noir, passé en ferronnière sur le front, sert d'ornement au visage; les cheveux, encore roux,

tant il est vrai que les rousses ne sont pas rares en Espagne, sont maintenus par une petite toque bleue lamée d'or; un petit collier, auquel est suspendue une médaille, confirme les coutumes pieuses des dames espagnoles.

La Grenadaise tient ouverte devant elle une aumônière de velours bleu garnie de petits boutons d'or, de laquelle elle vient de tirer le ruban blanc qu'elle presse dans sa main droite. N'est-ce pas l'occasion de faire remarquer que ce petit sac, qu'au XVI^e^ siècle presque toutes les dames portent suspendu à leur ceinture et qui se nomme tantôt une escarcelle, tantôt une aumônière, ne contenait pas seulement l'argent destiné aux emplettes ou aux aumônes, mais encore ces mille objets inutiles que, dans leur langage figuré, les chroniqueurs de l'époque appelaient avec tant de justesse une *contenance?*



XVI^e Siècle

HANS SEBALD BEHAM

Parmi les artistes allemands que l'on est convenu de désigner sous le nom de *Petits Maîtres,* Hans Sebald Beham est, sinon le plus habile, du moins un des plus connus. Né à Nuremberg en 1500, il mourut à Francfort-sur-le-Mein vers 1550. Une conduite déréglée le força, disent ses biographes, à quitter sa patrie, et, à en croire les mêmes auteurs, il aurait ouvert, en 1544, un cabaret à Francfort. Ce genre de vie semble peu s'accorder avec les ouvrages qu'il produisit; ceux-ci paraissent être le résultat d'un travail opiniâtre et d'une étude consciencieuse de la nature, plutôt que le produit d'un débauché et d'un ivrogne. Le tableau auquel nous avons emprunté le portrait de l'artiste est conservé au musée du Louvre; il est peint avec un soin précieux et témoigne une recherche servile de la vérité, jusque dans les moindres détails; le peintre s'est représenté debout, un compas à la main, devant une table; il semble exposer les principes de son art; il porte des vêtements appropriés à sa condition d'artisan : son chapeau de feutre noir est bordé d'un liséré gris et noir; son manteau, d'étoffe également noire et garni de fourrure fauve, laisse voir un

vêtement de dessous rouge de cinabre ; ses bas et ses jarretières sont de la même couleur. Une inscription, placée au-dessus de la tête du peintre-graveur, nous donne la date exacte de ce costume :

SEBALDVS BEHAM NORIBERGENSIS
PICTVRAM HANC ILLVSTRISSIMO
PRINCIPI ALBERTO CARD. ARCHIEP.
MOG. HVIVS ARTIS ALIARVMQUE
OMNIVM AMATORI SVMMA CVRA
PINGENS ABSOLVERAT AN. 1534.

Cette inscription nous apprend encore à qui était destiné ce tableau, lequel, après avoir appartenu au prince Albert, archevêque de Mayence, figure dans l'inventaire des objets d'art du cardinal Mazarin. Le portrait du peintre n'en occupe, comme l'on sait, qu'une très-faible partie. Ce sont différents sujets de l'histoire de David que Beham a représentés : *l'Entrée du roi Saül après la défaite des Philistins, David et Bethsabée, le Siége de Rabbath* et *le Prophète Nathan devant David*. L'archevêque de Mayence s'y trouve également, entouré de plusieurs seigneurs portant le costume allemand de la première moitié du XVI^e^ siècle, et l'artiste qui voudra avoir une idée exacte des vêtements en usage en Allemagne à cette époque devra aller consulter ce panneau qui occupait, il y a peu de jours encore, au Musée du Louvre, le milieu du Salon carré.

XVIE SIÈCLE

DAME DE MILAN

Milan et Florence étaient au XVI^e siècle en rapports fréquents, et les communications relativement assez faciles qui existaient entre ces deux villes expliquent la grande analogie que l'on remarque, pourvu que l'on y apporte quelque attention, entre les costumes de femmes milanais et toscans. Ne croirait-on pas, en regardant la Milanaise dont nous reproduisons ici l'image, avoir sous les yeux une de ces figures nobles et gracieuses qui assistent à *la Naissance de la Vierge,* dans la fresque admirable peinte par Andrea del Sarto, sur les murs du cloître de l'Annunziata à Florence? La disposition du vêtement rappelle l'ajustement de la robe de Lucrezia delle Fede, femme d'Andrea del Sarto, dont le grand artiste aimait dans toutes ses peintures à reproduire les traits, et si une inscription contemporaine du dessin ne nous avait appris d'une façon irrécusable que nous avions sous les yeux une noble dame de Milan, nous aurions hésité à ne pas croire que cette donzelle était Florentine.

Notre jeune Milanaise est vue de dos; sa robe rouge est garnie de trois larges rubans de soie jaune, qui séparent la jupe en trois parties égales;

le corsage est orné de bandes de velours noir; des manches très-amples, fendues en dessous, livrent passage à de vastes bouffants de mousseline blanche; de petits cordons bleus coquettement noués unissent les manches au corsage; une ceinture, au milieu de laquelle est suspendue une aumônière accompagnée de deux longs glands d'or, entoure la taille; enfin ses longs cheveux roux sont enfermés dans une résille de soie bleue et jaune serrée sur le front par une étroite ferronnière de velours noir.

C'est ce recueil précieux de miniatures sur vélin auquel nous avons déjà emprunté les figures des dames de Burgos et de Grenade, qui nous a encore fourni ce costume original. Légué au Roi par M. Gaignières, en 1711, ce petit volume contient, sur l'habillement des dames de l'Europe au XVI^e^ siècle, les plus curieux documents.

XVIe Siècle

VALET DE LIMIERS, SOUS FRANÇOIS I^ER

Le valet de limiers avait la double mission de soigner les chiens dans leurs chenils et de suivre les chasseurs pour maintenir ou lancer les chiens selon le besoin ; il avait encore, ou pour mieux dire, il a encore dans ses attributions, car les besoins sont aujourd'hui les mêmes qu'au XVI^e siècle, le soin de dresser ces animaux et de leur apprendre leur métier. Le limier est une espèce particulière de la race canine : il appartient à la section des épagneuls, et ressemble au chien courant ; il est plus haut sur pattes, et son nez est plus gros ; ses lèvres sont pendantes ; ses oreilles sont longues, larges et plissées.

Le valet que l'on voit ici est tiré d'une des six tapisseries conservées à Uriage dans le château appartenant à M. de Saint-Ferréol ; il est à côté de François I^er à cheval, tourne la tête vers le Roi et suit la chevauchée ; son accoutrement rappelle encore les modes simples du XV^e siècle ; une sorte de blouse bleue formant le vêtement de dessous est recouverte d'une tunique jaunâtre ouverte sur le devant et formant plastron sur la poitrine ; des chausses également bleues sont enfermées dans des bottes molles terminées

par des souliers à semelles fort épaisses ; une lanière de cuir passant sur l'épaule gauche et traversant la poitrine soutient un cornet de chasse ; un épieu posé sur l'épaule droite du valet semble indiquer que l'on s'apprête à poursuivre un sanglier ; les limiers, retenus par des cordes, portent tous trois des colliers aux couleurs royales, bleu et or ; le gant de daim est bien particulier, et se retrouve dans toutes les représentations de valets de chasse à cette époque et même antérieurement ; il est long, couvre l'avant-bras aussi bien que la main, et est terminé par un gland qui lui sert d'ornement.

C'est à l'obligeance d'un de nos amis, M. Ernest Pinel, que nous sommes redevable de la bonne fortune qui nous permet de publier ce costume parfaitement authentique, égaré dans les montagnes du Dauphiné ; il est rare d'avoir une occasion semblable de tirer de l'obscurité une œuvre pouvant offrir aux artistes et aux curieux un document aussi intéressant et aussi inconnu pour l'histoire des mœurs dans notre pays.

XVIE Siècle

PATRICIEN DE NUREMBERG

Le Patriciat de Nuremberg fut créé par Henri VI, qui, en 1198, lors d'un tournoi, admit, parmi la noblesse, trente-huit familles bourgeoises qui plus tard occupèrent l'administration de la ville, à l'exclusion de tous les autres bourgeois. Le Chevalier dont l'image est ici reproduite appartient à une de ces familles privilégiées, à la famille des Strömer ; il est armé de toutes pièces ; sa tête seule apparaît, tout le reste de son corps est bardé de fer. La cuirasse recouvre une cotte de mailles apparente à l'aisselle et sur les cuisses ; les bras sont enveloppés dans des brassards unis par des cubitières qui les protégent sans gêner les mouvements ; les mains sont recouvertes de gantelets dont les doigts sont formés de sortes d'écailles mobiles ; les jambes sont garanties par les cuissards et les jambières réunies entre elles par de riches genouillères ; les pieds sont enfermés dans des heuses terminées en pointe et ayant au talon des éperons, à l'extrémité desquels se trouve une roulette à plusieurs pointes, insigne de la chevalerie ; une longue épée, suspendue au côté par une superbe et lourde chaîne d'or, témoigne de la richesse du chevalier. Le heaume, sorte de

casque souvent fort pesant pour mieux parer les coups, déposé par terre, est surmonté de trois baguettes terminées par des fleurs de lis et orné de lambrequins. L'or n'est pas épargné sur cette armure; la cuirasse en est bordée au cou, aux bras et à la ceinture; les poignets, les cubitières, les genouillères et les éperons sont dorés, et, par leur éclat, rehaussent singulièrement l'allure de cet homme de fer. La tête du chevalier, couverte de longs et d'abondants cheveux, est coiffée d'un petit toquet rouge, en usage à Nuremberg au commencement du XVI^e^ siècle; nous retrouvons, en effet, sur plusieurs portraits attribués à Albert Durer, et dans plusieurs peintures contemporaines, la même coiffure assez mesquine et peu protectrice.

Ce dessin a été emprunté à un précieux exemplaire des *Patriciens de Nuremberg* (Nuremberg, s. d., in-4°), exemplaire dans lequel les figures furent coloriées en 1617, et rehaussées d'or par un artiste de talent, G. Schneider.

XVIe Siècle

ERNEST BAUMGARTNER

Ernest Baumgartner, dont aucun biographe, à notre connaissance, n'a retracé la vie ou même rappelé le nom, appartenait à une famille noble de Nuremberg; un de ses ancêtres s'illustra comme savant mathématicien, un autre fut patricien, plusieurs occupèrent les premières places dans l'État[1]. Quant à lui, la gloire de ses aïeux semble lui avoir suffi, ou du moins, s'il eut quelque valeur personnelle, l'histoire a été ingrate à son

[1] S'il fallait fournir une preuve de la grande situation qu'occupaient à Nuremberg les membres de la famille Baumgartner, nous la trouverions dans l'empressement que mirent les graveurs à transmettre à la postérité les traits de la plupart d'entre eux. Nous pouvons en effet citer, pour les avoir vus, les portraits suivants : *André-Joseph* Baumgartner (1613-1686), *Balthasar* († 1601), *Bernard* (1496-1549), *Christophe-Conrad* (1674-1759), *Gabriel* († 1507), *Georges-Gabriel* (1642-1693), *Hiérome* (1498-1566), *Jean-Paul* (1667-1726), *Jean-Philippe* (1642-1726), enfin *Martin*, qui vivait en 1470. Cette famille n'est pas encore éteinte, et n'a pas déchu de sa gloire passée : *Antoine Baumgartner* est conseiller militaire du Roi de Bavière; le chevalier *André de Baumgartner* est conseiller intime de l'Empereur d'Autriche, ministre du Commerce et de l'Industrie et président de l'Académie des sciences de Vienne. Enfin *Jacques Baumgartner* est conseiller général du canton suisse de Saint-Gall.

égard. La peinture à l'huile reproduite ici fidèlement appartient à M. Recapé, qui a bien voulu la mettre à notre disposition ; elle nous fournit une occasion favorable de faire remarquer que le costume d'hommes généralement porté en France sous Charles IX et sous Henri III n'était pas spécial à notre pays, mais était également, vers la fin du XVe siècle, en usage chez nos voisins. C'est en Espagne que prit naissance cette mode de se vêtir de pourpoints de soie collants ; bientôt l'Allemagne, l'Angleterre, la France et l'Italie elle-même, adoptèrent ce vêtement qui avantageait la taille, et qui dès lors avait chance d'être promptement accepté. Dans le modèle que nous avons choisi, les chausses, le haut-de-chausses et le gilet à manches sont de soie amarante, sur laquelle apparaissent de petits dessins d'un ton un peu plus foncé ; le pourpoint est noir, parsemé de points blancs ; une collerette plissée encadre la figure du seigneur, et un toquet noir recouvre sa tête ; une longue épée est suspendue à son côté. Nous retrouverons plus d'une fois dans la suite un costume analogue porté par nos compatriotes ; celui-ci, dont la date est certaine, 1570, offrira déjà, nous en avons l'assurance, un certain intérêt aux artistes entre les mains desquels tombera notre recueil.

XVIE Siècle

DAME SUISSE

Avant le XVI^e siècle, si l'on en croit Cesare Vecellio, les jeunes filles suisses avaient coutume de se vêtir très-simplement; à en juger par le costume que nous publions d'après une peinture sur vélin appartenant à M. Hipp. Destailleur, elles tombèrent vite dans un excès contraire. La simplicité n'est pas, en effet, le mérite dominant de celui-ci; il se distingue plutôt par une recherche singulière et par une coquetterie peut-être exagérée; la couleur franche des étoffes harmonieusement disposées en rehausse l'éclat, et la richesse des tissus employés en double l'attrait. Un galon d'or borde entièrement le corsage noir; une jupe de soie rouge, ouverte à dessein sur le côté, laisse voir un jupon vert orné de deux filets d'or; un large ruban bleu attaché autour de la taille et noué avec art flotte au vent et supporte une riche aumônière suspendue à une chaîne d'or; un toquet de soie noire, bordé d'un galon et surmonté d'une plume blanche, occupe le sommet de la tête; les cheveux sont enfermés dans un béguin de mousseline, et le cou de la jeune élégante est entouré d'une collerette plissée. Les manches sont d'une forme bien particulière : elles se divisent

en deux parties distinctes : le bas, composé de bandes noires et jaunes brodées, est collant et suit le contour du bras, tandis que le haut est orné de larges bouffants d'étoffe légère dentelée, fixés à la partie inférieure par un bracelet d'or.

Quoique aucun document ne nous autorise à agir de la sorte, nous croyons de notre devoir de prémunir les artistes contre une erreur dans laquelle nous pourrions involontairement les avoir fait tomber. Il serait imprudent, pensons-nous, de regarder ce costume comme donnant une idée bien exacte de la mode généralement adoptée en Suisse au XVI^e^ siècle. De même que, de nos jours, les différentes classes de la société ne portent pas toujours des vêtements identiques, de même, à cette époque, les modes variaient selon la fortune et selon la position de chacun. Pour ne pas s'écarter de la vérité, il faut tenir compte de la coquetterie et ne pas toujours regarder comme étant d'un usage général un costume qui pourrait bien n'avoir été de mise que dans un certain monde, fort avide de publicité et désireux de fixer les regards.

XVI^e Siècle.

MARCHAND FRANÇAIS

Le Manuscrit composé en l'honneur de la Vierge, et offert à Louise de Savoie par les membres de la confrérie de Notre-Dame-du-Puy d'Amiens, fournit de trop précieux documents sur l'histoire du costume français au XVI^e siècle, pour que nous ne lui fassions pas de fréquents emprunts. Le Marchand que l'on a sous les yeux est extrait d'une des miniatures de cet important manuscrit; il reçoit des mains d'autres marchands le prix de denrées vendues à l'étranger; un valet l'accompagne et tient à la main un sac rempli des écus que les négociants lui présentent dans deux corbeilles encore pleines. Son vêtement, composé d'une sorte de manteau jaune, doublé d'étoffe blanche et surmonté d'un collet également blanc, ressemble beaucoup à ce qu'on désignait au XVI^e siècle sous le nom de *saie*. « Les saies et chamarres, dit Rabelais, étoient de drap d'or, drap d'argent, velours pourfilé à plaisir. » Des manches vertes, étroites au poignet, bouffantes et tailladées au-dessus, enveloppent l'avant-bras; la tête est coiffée d'une toque rouge bordée d'un petit filet d'or; les jambes sont

chaussées de bas rouges, et les pieds sont enfermés dans des souliers arrondis, retenus par une lanière de cuir.

Le donateur du tableau correspondant à la miniature, dont un fragment est reproduit par nous, se nommait Nicole de la Couture; docteur en théologie, puis cordelier, il devint évêque d'Hébron et fut suffragant de François d'Hallewin, évêque d'Amiens. Il fit hommage de ce tableau à la Vierge en 1509, et le peintre a pris soin de nous conserver les traits du donateur. Il est agenouillé à l'arrière de la barque, sur le milieu de laquelle se tient debout la Vierge avec l'enfant Jésus; il porte les vêtements épiscopaux. Une devise : *Mer spacieuse aux viateurs propice*, correspond au sujet traité dans la peinture, sorte d'*ex-voto* destiné à attirer la protection de la Vierge sur les transactions commerciales.

Si les noms des artistes qui exécutèrent les tableaux originaux de Notre-Dame-du-Puy d'Amiens n'ont pas été conservés, un compte précieux, demeuré dans les archives de la ville et imprimé dans un travail que nous avons mentionné plus haut (page 2), nous permet de désigner d'une façon positive les miniaturistes, auteurs des enluminures du manuscrit que nous avons mis à contribution. Nous extrayons de ce compte les passages qui concernent ces artistes : « ..... En ensuivant laquelle conclusion, y est-il dit, et délibéracion, mesdits sieurs ont convenu et fait marchié avec Iaque Platel, paintre, pour faire et tirer de blancq et noir le pourtraict desdits tableaux en nombre de XLVIII, comprins une histoire y mise a voluncte où estoit la représentacion d'icelle dame la duccesse et de ceulx qui luy presentoient ledit livre, à la somme de XLV. livres. » Et plus loin : « .... Item a este paié à Jehan Pinchon, enlumineur et historien demourant aud. Paris, et qui deue lui estoit par marchié fait avec luy, pour avoir enluminé bien richement XLVIII histoirez estans audit livre, la somme de VI^{xx} livres.

XVIe Siècle

HALLEBARDIER

Il est peu de nations de l'Europe qui n'aient eu un corps de troupes formé de hallebardiers ; ceux-ci étaient considérés à l'origine comme des soldats d'élite et servaient, pour ainsi dire, de garde d'honneur aux souverains. Bientôt on supprima cette troupe, et la hallebarde devint l'arme ordinaire des sergents ; ceux-ci, qui n'étaient pas appelés à faire feu, trouvaient dans cette arme un auxiliaire précieux dans les combats corps à corps. C'est seulement au XV^e^ siècle que l'usage de la hallebarde fut adopté en Europe ; les Chinois s'en servaient de temps immémorial ; mais les Danois, les Allemands, les Suisses et les Français, ne commencèrent à introduire dans les régiments ce moyen de défense que vers 1460. Encore cette coutume dura-t-elle peu de temps ; car, à la fin du XVI^e^ siècle, les hallebardiers ne faisaient déjà plus partie des légions, et étaient relégués dans les châteaux pour en garder les portes ou préposés au service humiliant des antichambres royales.

C'est un hallebardier d'élite dont nous donnons ici l'image ; de même que le piquier, le fifre et l'arquebusier que nous avons précédemment publiés

(pages 3, 11 et 21), il est vêtu fort singulièrement. Sa veste de brocart damassé est unie aux chausses par une sorte de caleçon rouge, vert et blanc ; les chausses, formées de bandes bleues et blanches assemblées, sont recouvertes d'un côté de bouffants rouges à crevés, et sont terminées aux genoux par d'amples jarretières de la même couleur que les bas ; ceux-ci, rouges à droite, sont blancs et verts à gauche ; un large chapeau blanc, bleu et rouge, orné de plumes blanches, recouvre en partie une calotte de feutre, fixée sur les cheveux de notre soldat. La hallebarde qu'il soutient de la main gauche est celle qui fut le plus communément en usage ; elle est formée d'un côté d'une hache, et de l'autre d'une pointe horizontale ; les monuments du temps nous fournissent des exemples de hallebardes beaucoup plus compliquées ; elles affectent la forme de croissants, de doubles croissants, de marteaux à dents ou de becs de faucon, mais celles-ci étaient des armes de parade plutôt que des armes de combat.

Six vers allemands, inscrits au haut de l'estampe de Hans Guldenmundt, reproduite ici, mettent dans la bouche du hallebardier fanfaron les paroles suivantes : « Je me nomme Valtein, le spadassin ; j'ai fait la guerre au Danemark ; aujourd'hui encore, je me bats jour et nuit, au cabaret et dans la rue, car celui qui m'ennuie a toujours affaire à moi. »

XVIe Siècle

PATRICIEN DE NUREMBERG

Nous avons dit plus haut (page 18) à quelle époque fut créé le patriciat de Nuremberg, et en quoi consistaient les fonctions des patriciens; nous ne reviendrons donc pas sur cette institution, qui cachait, sous des dehors républicains, un gouvernement purement aristocratique. Le costume que nous publions est porté par un membre d'une des plus grandes et des plus riches familles de Nuremberg, la famille Kress de Kressenstein. De pères en fils, les Kress furent patriciens; un d'eux fut bourgmestre; un autre, Jost Christophe Kress, fut envoyé par la république de Nuremberg, comme plénipotentiaire, en 1648, au congrès de Munster, pour rétablir la paix, à la suite de la guerre de Trente ans. De nombreux portraits gravés nous montrent, à l'aide des armoiries qui les accompagnent, que les alliances les plus illustres achevèrent d'augmenter l'influence de cette famille sur les affaires de son pays; et on est surpris de voir le silence gardé par les biographes français relativement à une maison aussi célèbre en Allemagne. Hâtons-nous de dire que les Allemands se montrent avec raison plus jaloux

de leurs illustrations, et que les biographes d'outre-Rhin n'épargnent pas les éloges aux Kress de Kressenstein.

Le patricien que l'on a sous les yeux porte un costume bien différent de ceux que nous avons publiés précédemment; un plastron de brocart damassé apparaît à travers un justaucorps vert dentelé; des manches bouffantes et taillades sont protégées par de larges manches jaunes également dentelées; une jupe de la même couleur, bordée d'un ruban gris bleu, garnie de deux filets d'or, tombe jusqu'aux genoux et laisse apparaître des bas couleur de chair, terminés par des souliers rouges; un chapeau de feutre, découpé et surmonté de plumes vertes, jaunes, violettes et bleues, est fixé à la tête par un petit chaperon gris dont on aperçoit seulement un des côtés. N'avons-nous pas droit, aujourd'hui que tous les costumes tendent à prendre une uniformité regrettable, de nous étonner qu'au XVI^e^ siècle, dans un petit État allemand, il ait existé une aussi grande variété et une aussi grande richesse dans les vêtements? L'égalité moderne a fait justice de tout cela, et lorsqu'une ancienne coutume a par hasard survécu, elle nous réjouit l'œil, et les peintres ont, avec raison, hâte de s'en emparer.

XVIe Siècle

GENTILSHOMMES ROMAINS

Il suffit d'avoir assisté à Rome aux cérémonies religieuses auxquelles prend part le Souverain Pontife, pour avoir conservé le souvenir de la pompe déployée par les Romains en ces jours de fête. La constitution du pouvoir des papes, constitution immuable, conservée intacte par les successeurs de saint Pierre, s'oppose à une transformation radicale dans les usages de la cour de Rome ; les costumes eux-mêmes, d'ordinaire si faciles à se transformer, n'ont pas, depuis nombre d'années, été sensiblement modifiés. Après l'étonnement qui accompagne naturellement toute chose à laquelle l'œil n'est plus accoutumé, l'impression qui subsiste, à la vue de cette stabilité poussée jusqu'à des détails d'une importance secondaire, est un respect profond pour une institution qui a traversé des siècles sans éprouver le besoin de sacrifier, même accidentellement, la moindre de ses prérogatives aux modes et aux révolutions modernes. Telle était, au XVI^e siècle, la fonction des camériers, des massiers, des caudataires, des pénitenciers, des prélats de petit ou de grand manteau, des estafiers du Capitole, ou de tous les employés supérieurs ou inférieurs de la cour de

Rome, telle elle est encore aujourd'hui; la mission du chef de l'Église n'ayant pas changé, les besoins sont demeurés les mêmes.

Nous avons extrait les deux figures que nous publions de la célèbre fresque de Raphaël, *la Messe de Bolsène,* à laquelle nous avons demandé précédemment le portrait du pape Jules II. Le costume de ces deux gentilshommes est loin d'être semblable; taillé de même, il diffère singulièrement par la couleur des étoffes qui le composent; le premier porte une tunique de soie noire, dont le corsage ouvert laisse passer un plastron et des manches orange; le second est vêtu d'une jupe verte et rouge fendue sur le devant et sur les côtés; au corsage de la même couleur que la jupe sont ajustés un collet et des manches de soie noire; une large épée et une toque complètent l'habillement du gentilhomme. Le siége à côté duquel sont agenouillés ces deux jeunes Romains se nomme *la sedia gestatoria.* Les porteurs, au nombre de douze, sont pris parmi les officiers subalternes de la cour papale; ils sont accompagnés, dans les grandes cérémonies, de huit référendaires; ceux-ci tiennent chacun un des bâtons du dais qui recouvre le Souverain Pontife, et dépendent, de même que les porteurs de la *sedia,* du doyen des palefreniers (*Decano dei palefrenieri*), grand seigneur dont les fonctions correspondent, malgré le titre plus que modeste qui lui est conféré, à celles que remplit, parmi les princes séculiers, le grand écuyer.

XVIE Siècle

GARDE DU CORPS DE FRANÇOIS I^ER

On n'est pas d'accord sur l'époque à laquelle furent formées les premières compagnies de gardes du corps. Certains auteurs prétendent que ce fut en 1423, d'autres en 1448, toujours sous le règne de Charles VII. Ce qu'il y a de positif, c'est que ce fut seulement en 1544, sous François I^er, que cette garde immédiate du Roi fut organisée d'une façon définitive et durable. Les souverains qui se succédèrent sur le trône depuis cette époque en modifièrent fort peu les attributions, et il ne fallut rien moins que la Révolution française pour supprimer cette troupe d'élite. Le licenciement complet eut lieu le 12 septembre 1791.

Cette garde, qui faisait partie de la maison militaire du Roi, était recrutée parmi la noblesse, et était affectée uniquement au service personnel du souverain. Les quatre compagnies qui la composaient sous François I^er se distinguaient entre elles à l'aide des couleurs différentes de leurs vêtements et avaient chacune un nom particulier. La première (Écossaise) portait une bandoulière d'argent; la seconde (Tresme) en portait une verte; la bandoulière de la troisième (Charost) était bleue; celle de la quatrième

(Aumont) était orange. Il est presque certain que le hallebardier des gardes du corps, dont nous publions le costume, d'après une miniature empruntée au recueil de M. de Gaignières, faisait partie de la compagnie écossaise. Sa tunique, formée d'étoffes jaunes, bleues et roses assemblées, et cette veste de mailles d'argent, sur laquelle est brodée en or la salamandre royale, nous permettent de supposer, en l'absence de la bandoulière, insigne distinctif des gardes du corps, que notre personnage appartient à la première des compagnies que nous désignons plus haut. Il est en habit de cérémonie; une main sur la garde de son épée, il tient de l'autre la hallebarde. Il semble attendre le passage du Roi. Ses chausses et ses souliers blancs attestent une tenue d'apparat. Quelques agréments brodés en or sur le devant de son chapeau de feutre noir, et les plumes blanches qui le surmontent, concourent encore à faire présumer que le vêtement qu'il porte est un habit de fête plutôt qu'un uniforme habituel.

XVIe Siècle

FAUCONNIER

DE LA MAISON DE FRANÇOIS I^er.

Au moyen âge, la chasse au faucon occupait dans la vie des seigneurs une large place; châtelains et châtelaines se livraient avec ardeur à ce divertissement, et la galanterie, dans ce noble exercice comme partout ailleurs, trouvait encore l'occasion de se déployer. Lancer adroitement le faucon, l'exciter à propos et le déposer avec grâce sur le poing de sa belle, tels étaient les moyens de prouver sa parfaite éducation, sa grande habileté et son excellent cœur. Nulle part ailleurs, plus qu'en France, on ne s'adonna au plaisir de la chasse au faucon, et, de tous les souverains, aucun ne s'y montra plus passionné que François I^er. Sa fauconnerie était placée sous la direction d'un surintendant aux appointements de quatre mille livres. Ce grand seigneur, choisi dans la noblesse, avait sous ses ordres quinze gentilshommes recevant cinq ou six cents livres par an, et cinquante serviteurs chargés de nourrir et de dresser les faucons. C'est un de ces fauconniers que l'on a sous les yeux; le chapeau bas, il présente à François I^er le faucon. Son costume se compose d'une veste, de chausses et de bas gris-bleu; une tunique rouge bordée de deux petits lisérés bleus,

recouvre en partie ce vêtement de dessous ; le chapeau, surmonté de trois plumes, est en feutre, ainsi que les souliers ; une gibecière, un couteau de chasse et un leurre sont suspendus par des lanières de cuir à la taille. Il se dispose à suivre le Roi, monté sur son cheval et partant pour la chasse.

Ce n'était pas une besogne facile que de dresser un faucon. Avant de pouvoir s'en servir pour la chasse, il fallait lui faire subir une série d'épreuves destinées à le rompre et à l'instruire. On le privait d'abord absolument de liberté ; un fauconnier, toujours le même, l'accoutumait à sa personne en lui donnant une nourriture choisie et substantielle. Lorsque l'animal était bien habitué à son maître et connaissait parfaitement sa voix, son éducation commençait. Jour et nuit, pendant un temps plus ou moins long, selon la docilité qu'il témoignait, le fauconnier le soumettait à des exercices continuels, sans lui donner aucun repos, ni aucune nourriture ; il le plongeait dans l'eau froide lorsqu'il se débattait trop violemment, et usait des mêmes moyens pour lui faire endurer le chaperon, sorte de coiffe en cuir qui lui couvrait la tête et les yeux. Lorsque le faucon, ainsi dompté, avait pris l'habitude, dégagé de son chaperon, de sauter de lui-même sur le poing, on l'accoutumait à poursuivre sa proie à l'aide d'un *leurre*. Ce leurre, formé d'ailes, de pattes et de plumes d'oiseaux, contenait la nourriture qu'on lui destinait. C'était encore à l'aide de ce leurre, que l'on agitait en l'air lorsque le faucon en liberté était à la chasse, qu'on l'attirait à soi et qu'on le ramenait sur le poing ganté. Avant d'être un parfait fauconnier ou un excellent faucon, il fallait, comme on peut s'en convaincre par cet exposé succinct, une grande étude de la part de l'homme et une grande abnégation de la part de l'animal. Un historien célèbre, Jacques du Fouilloux, a consacré à la science de la fauconnerie un traité fort complet, dans lequel sont exposés clairement et avec de grands détails les habitudes du faucon et les devoirs du fauconnier. Le dessin que nous publions est emprunté à une tapisserie appartenant à M. de Saint-Ferréol et conservée dans le château d'Uriage.

XVIE SIÈCLE

BOURGEOIS D'AMIENS

C'est encore le volume offert à Louise de Savoie par la confrérie de Notre-Dame-du-Puy d'Amiens, qui contient la miniature reproduite ici. Nous avons dit à quelle occasion fut exécuté ce précieux manuscrit, les dépenses qu'il occasionna, et les dessins que nous lui avons empruntés nous dispensent de signaler l'intérêt singulier qu'il présente, au point de vue spécial auquel nous nous plaçons dans cet ouvrage. On trouverait, à chaque page, en le feuilletant avec soin, un document précieux pour l'histoire du costume, du temps de Louis XII, et nous conseillons aux artistes désireux de bien connaître les vêtements en usage à cette époque, de ne pas négliger cette source féconde; ils en seront amplement récompensés. Aujourd'hui, c'est un bourgeois d'Amiens que nous reproduisons. Jehan Obry, sergent à masse de la ville, offrit, en 1477, à la Vierge de Notre-Dame-du-Puy, une peinture que rappelle la miniature conservée à la Bibliothèque impériale de Paris. Le donateur, selon la coutume, s'est fait peindre dans un coin du tableau; il est agenouillé, les mains jointes; un grand manteau gris doublé de fourrure recouvre un pourpoint rouge et

des manches collantes de la même couleur. L'absence complète d'ornements et l'extrême simplicité de ce costume donnent raison aux historiens qui ont constaté le luxe de bon goût et peu exagéré des modes sous le règne de Louis XII ; les étoffes employées étaient généralement fort belles, et leur éclat seul suffisait le plus souvent au Roi et à ses sujets.

La miniature à laquelle nous avons emprunté le costume que l'on a sous les yeux offre une particularité qu'il nous paraît curieux de signaler. Le peintre et l'auteur de la devise qui accompagne cette peinture se sont plu à jouer sur les mots, et, pour montrer clairement aux yeux que c'était Notre-Dame-du-Puy et non une autre Vierge qu'ils entendaient honorer, l'un a placé l'enfant Jésus debout sur la margelle d'un puits, et l'autre a composé cette devise : *Pvy d'eave vive avx hvmains provfitable ;* ce jeu de mots, peint et calligraphié, pourrait encore, s'il en était besoin, témoigner de l'authenticité de notre dessin, car, à aucune époque plus qu'au XVI^e^ siècle, on n'a aimé ces mots à double entente qui rappellent les origines du langage.

XVIe Siècle

CLAUDE DE LORRAINE,

PREMIER DUC DE GUISE.

Claude de Lorraine, duc d'Aumale, fils de René II, de Lorraine, obtint des lettres de naturalisation, et occupa, lorsqu'il vint s'établir en France, la charge de grand veneur. Cette fonction tout honorifique ne pouvait ni suffire à ses projets ambitieux, ni mettre en lumière sa haute intelligence; une position active lui était indispensable, et il l'obtint aisément. Un commandement supérieur dans l'armée lui permit de montrer les ressources qui étaient en lui. Après avoir assisté à la bataille de Marignan, après avoir battu les Anglais devant Hesdin, et les Allemands devant Neufchâteau, il se réunit à son frère le duc Antoine, pendant la captivité de François I^er, pour repousser les paysans de Misnie, de Souabe et d'Alsace qui voulaient tenter une invasion en France. Le parlement de Paris lui vota des félicitations publiques à l'occasion de cette heureuse campagne, et François I^er, dès qu'il eut reconquis sa liberté, après la défaite de Pavie, créa le duché de Guise en sa faveur, et le nomma gouverneur de la Champagne. Claude de Lorraine, premier duc de Guise, mourut à Joinville le 12 avril 1550.

Le portrait que l'on a sous les yeux nous représente ce vaillant officier à

l'âge de trente ans. Gaignières, toujours à la piste des documents curieux relatifs à l'histoire, l'avait fait copier par un des artistes de sa suite d'après une peinture originale qui, après avoir été longtemps conservée à l'hôtel de Guise, avait été transportée au château d'Eu. Le duc de Guise est debout, en costume de cour. Son pourpoint de soie blanche à crevés, parsemé de la lettre G, initiale du duché de Guise, que ses exploits lui avaient justement mérité, est recouvert d'un petit manteau noir bordé d'ornements d'or; ses jambes et ses cuisses sont diversement vêtues; les chausses et les bas de gauche sont blancs et bleus, ceux de droite absolument blancs; l'épée sur laquelle il appuie sa main gauche est enveloppée dans un fourreau bleu et or; le toquet qui lui couvre la tête, décoré d'un saphir enchâssé dans une bordure d'or, est orné de plumes blanches. Ce portrait vient confirmer l'opinion exprimée par les historiens de Claude de Lorraine, qui s'accordent à reconnaître qu'il était grand, beau, spirituel, excellent homme d'État et habile capitaine.

XVIe Siècle

COSTUMES VÉNITIENS

Quiconque a visité Padoue, ville autrefois si vivante, aujourd'hui presque morte, a dû comme nous être tristement impressionné à la vue de cette cité abandonnée. La civilisation moderne, en déshéritant de la sorte certaines villes, n'a pu entièrement faire disparaître les traces d'une gloire passée, et, à côté de l'histoire écrite qui répand au loin les hauts faits d'un peuple, viennent les artistes qui semblent avoir voulu, en fixant sur les murailles des fresques admirables, ou en sculptant dans le marbre et en ciselant dans le bronze des statues élégantes et superbes, laisser des témoignages durables d'une grandeur qui a été et qui n'est plus. Au nombre des œuvres d'un haut mérite qui ont été conservées à Padoue, il faut compter les fresques peintes sur les murs de la *Scuola del Santo,* fresques qui ont déjà beaucoup souffert, et que le temps menace de détruire. Plusieurs artistes y ont travaillé, et tous, dans la mesure de leur talent, y ont laissé des ouvrages excellents. C'est une de ces fresques que nous reproduisons. Celle-ci est peinte par Titien, et doit être distinguée entre toutes. Outre un mérite d'art supérieur, elle nous fournit ici, pour notre cause,

deux costumes vénitiens que nous aurions eu garde d'omettre. Un mari jaloux sans motif, dit la légende, soupçonnant sa femme d'adultère, la poignarda dans la campagne; saint Antoine, qui passait par là, vit le crime et ressuscita la femme. Titien, comme la plupart des artistes qui l'ont précédé, plus soucieux de l'exactitude pittoresque que de la fidélité historique, a donné aux personnages qu'il mettait en scène le costume de ses contemporains. C'est un Vénitien du XVI^e^ siècle qui assassine sa femme, et ce Vénitien porte, par-dessous une tunique blanche et rouge, un justaucorps gris orné de petits dessins jaunes. Une jupe jaunâtre et une ample chemise blanche recouvrent uniquement le corps de la Vénitienne renversée et suppliante. Ces vêtements peu ornés offrent cet intérêt particulier, qu'ils nous font connaître comment s'habillaient à la ville les Vénitiens de qualité. Or, tandis que les artistes trouveraient aisément à se renseigner dans l'œuvre des grands maîtres vénitiens, depuis Vittore Carpaccio jusqu'à Paul Véronèse, sur les manteaux des doges ou sur les robes damassées des nobles patriciennes, ils pourraient éprouver quelques difficultés à rencontrer des documents précis sur les costumes portés journellement à Venise, par la haute classe de la société.

XVIE SIÈCLE

NOBLE ANGLAIS

Ne remarque-t-on pas tout d'abord, lorsqu'on regarde ce costume, que celui qui le porte doit habiter un pays humide, froid et brumeux ? C'est pour se garantir des rigueurs du climat qu'il s'enveloppe dans cette longue robe fourrée, que nous autres Français, qui ne détestons pas plus le confortable que nos voisins les Anglais, nous avons adoptée pour nous prémunir contre le froid de nos appartements mal clos et inhospitaliers. Ne croirait-on pas, en effet, avoir sous les yeux un modèle exact de ce que nous appelons une *robe de chambre,* vêtement large, chaud, bien rembourré, que notre amour du bien-être a introduit en France en compagnie de bon nombre d'autres modes anglaises, toutes dictées par le désir de supporter, sans trop souffrir, les variations de la température ? Cesare Vecellio, qui a publié avant nous ce costume, nous apprend que les Anglais portaient sous cette vaste robe un justaucorps assez court, des chausses et une culotte collante ; une collerette plissée encadre la figure du gentilhomme, un haut chapeau de feutre noir lui couvre la tête. La robe damassée, de drap gris violet, est garnie d'un galon noir et doublée d'une

fourrure fauve qui apparaît tout autour du vêtement et au bas des manches.

Les Anglaises de distinction portaient quelquefois un pardessus analogue. La collection de M. de Gaignières, à laquelle nous avons emprunté notre costume, nous en fournit un exemple assez frappant. A côté du noble Anglais reproduit ici, se voit une autre gravure coloriée au XVI^e^ siècle, représentant une dame jeune et belle dont le vêtement, fort élégant, est caché en partie par une longue robe sans manches, également doublée de fourrures et recouvrant la taille et la jupe ; tant il est vrai que, dès le XVI^e^ siècle, le costume des hommes et des femmes avait déjà plus d'un point de ressemblance.

XVIe Siècle

DAME DE LORRAINE

Une inscription déjà ancienne, placée au bas du dessin que nous reproduisons, nous apprend que ce costume est porté par une noble Lorraine. Malgré la grande ressemblance qui existait, d'après cela, entre les vêtements en usage à la cour de France et ceux que portaient les grands personnages de la cour de Lorraine, nous n'hésitons pas à adopter comme vraie cette mention qui confirme l'opinion des historiens, unanimes à constater que le luxe des étoffes était répandu en Lorraine plus que partout ailleurs. Quoique les relations avec l'Italie ne fussent pas très-faciles, elles étaient fréquentes[1], et les manufacturiers de Gênes et de Milan trouvaient en Lorraine un grand débit de leurs marchandises. Les étoffes de velours, de soie et de damas étaient fort en usage, et dès qu'une Lorraine, même

[1] Charles III, duc de Lorraine, né à Nancy le 15 février 1543, épousa en 1559 Claude de France, fille de Henri II et de Catherine de Médicis. Son sixième enfant fut une fille, Christine de Lorraine, qui épousa, en 1589, Ferdinand I^er, grand-duc de Toscane, second fils de Cosme de Médicis. Ces alliances successives établirent, entre la Lorraine et l'Italie, des relations suivies qui furent favorables au commerce des deux puissances.

d'une condition modeste, avait quelque aisance, elle s'empressait de se faire faire, au moins pour les jours de fête, un vêtement luxueux. La robe longue et traînant jusqu'à terre était tantôt en serge florentine, tantôt, comme nous la voyons ici, en damas orné de dessins à reflets d'or. Une seconde robe en même étoffe, fermée par le haut, mais ouverte sur le devant, recouvrait la première, mais ne lui cédait ni en ampleur ni en richesse de tissus; les manches, collantes le long du bras, étaient bouffantes sur l'épaule et ornées d'un semis d'or; une collerette à tuyaux entoure le cou de la noble Lorraine, et un escoffion, sorte de coiffe formée ici de rubans de soie blanche, lui couvre le derrière de la tête; un petit flacon, suspendu à une longue chaîne d'or, lui sert de *contenance*. La collerette, l'ajustement de la coiffure et la disposition des manches nous reportent à la fin du XVI^e^ siècle, c'est-à-dire à une époque où le costume, sans adopter une forme bien nouvelle, semble tendre uniquement à se perfectionner, et où la richesse des étoffes, relevée encore par des agréments de bon goût, constitue la suprême élégance et la véritable distinction.

XVI^e^ Siècle

ALLEMAGNE. — PORTE-ENSEIGNE

Le porte-enseigne était un officier dont le titre désigne clairement les fonctions ; choisi parmi les plus jeunes du corps d'armée auquel il appartenait, il était chargé, en campagne, de défendre l'étendard, et une garde d'honneur, prise parmi les soldats éprouvés, l'aidait à protéger son précieux fardeau. L'usage des enseignes remonte à la plus haute antiquité : les Égyptiens auraient été, selon Diodore de Sicile, les premiers à les introduire dans les cohortes pour guider les troupes ; les Romains avaient pour leurs enseignes un juste respect : ils se groupaient autour d'elles dans les moments périlleux et préféraient la mort à l'abandon de ce signe de ralliement. Ce respect pour le drapeau, loin de péricliter, s'est toujours accru : au moyen âge, les évêques bénissaient les drapeaux en présence de l'armée sous les armes ; aujourd'hui, on brigue, comme une récompense, l'honneur de porter le drapeau en campagne, et la remise de cet insigne à un régiment est une véritable solennité, coutume excellente qui perpétue dans l'armée le respect du devoir et qui contribue certainement à la bonne discipline des troupes.

Au XVI^e^ siècle, certaines compagnies privées avaient emprunté à l'armée la coutume de placer dans leurs rangs, lorsqu'elles se rendaient à une cérémonie quelconque, des porte-drapeaux dont la place ordinaire était en tête du cortége, immédiatement derrière les tambours. Dans plusieurs villes du nord de la France et en Flandre, il existe aujourd'hui encore des compagnies d'archers et d'arquebusiers qui ont conservé cet usage; ces hommes, lorsque la compagnie se rend processionnellement à l'endroit affecté aux exercices, agitent violemment, en signe de réjouissance, les drapeaux très-amples qu'ils portent sur leurs épaules et préludent ainsi à la fête qui se prépare.

Le porte-enseigne, dont nous publions l'image d'après une peinture à l'huile du temps, que nous a obligeamment communiquée M. Recapé, nous paraît appartenir à une de ces compagnies privées plutôt qu'à une armée régulière; l'élégance recherchée du costume qu'il porte, en dehors de la forme même du drapeau, convient mieux en effet à une réunion de jeunes gens riches ou du moins aisés, qu'à un corps de troupes. Ce vêtement se compose d'un assemblage d'étoffes précieuses : le pourpoint est écartelé de bandes de velours et de soie; la culotte et le haut-de-chausses sont également de soie; tout le vêtement est vert; un justaucorps, dont les manches seules apparaissent, vient trancher sur le tout; ces manches, avec des crevés qui laissent voir la blancheur de la chemise, sont d'étoffe rose avec des reflets rouges; une large fraise de mousseline encadre le cou, et un toquet de soie verte, garni de plumes dominées par une aigrette et entouré d'un petit velours rouge, recouvre la tête du gentilhomme. Le vaste drapeau jaune qu'il tient sur son épaule porte à l'extrémité de son manche une boule qui servait de contre-poids à la pesanteur du drapeau, et qui facilitait ainsi la besogne de celui qui était chargé de l'agiter.

XVIe Siècle

LE ROI FRANÇOIS I^ER

Il n'entre pas dans notre plan de consacrer à François I^er une biographie que partout ailleurs on trouverait plus complète et mieux à sa place. Le roi de France qui donna aux lettres, aux arts et à toutes les branches de l'industrie française une impulsion puissante ne pouvait manquer d'avoir ses traits reproduits dans un ouvrage appelé à vulgariser les costumes de l'Europe à partir du XVI^e siècle. Son nom doit se trouver en tête de toutes les grandes entreprises intéressant la Renaissance, et son image est ici d'autant plus nécessaire, qu'elle nous apparaît revêtue d'un costume somptueux, et montée sur un cheval dont le harnachement offre bien aussi son intérêt. Le roi, jeune encore, porte les cheveux longs; il est représenté avant la blessure qui faillit le défigurer. Une armure noire, garnie d'ornements d'or et d'argent, lui couvre entièrement le corps, et n'est cachée que par une jupe de velours rouge, brodée d'or, qui revêt les cuissards; d'une main il porte une masse, et de l'autre il tient les rênes de son cheval. Ici le costume du cheval mérite une description, et quoique nous retrouvions, dans un tableau français anonyme du musée de Rouen, et dans un portrait de Henri II[1], des caparaçons analogues, nous pensons qu'il ne sera pas sans intérêt de lire la description détaillée que faisait de ce vêtement du

[1] Ce portrait se trouve reproduit dans les *Monuments inédits* de Willemin, tome II, planche 239.

cheval, en 1551, un chroniqueur rouennais, description qui s'accorde d'ailleurs fort bien avec le vêtement que l'on voit ici : « Lesquels se vindret offrir au Roy, dit l'historien parlant des gardes d'honneur du roi Henri II, sur haultz coursiers, genetz et autres cheuaulx de grād prix, et biē encourages de bien seruir leurs maistres, bardez et caparēsonnez de velours cramoysi subtilemēt taille a jour, entieremēt enrichis de sy sorte et espesse broderie de guyppure d'or et d'argent à gros fueillages et fleurons, artistement entrelassez des compartimentz entremeslez de moresques, qu'ō ne l'eust peu rompre ny ployer; la lizière et chāp d'icelluy caparenson estoit taille au compas, par crenes, trefles et fleurs de lys, frangez; de la pointe desquelz pendoient force houppes de fil d'or et iusques au nombre de vingt-quatre de douze poulces de lōgueur et non contente de ce, le caparenson estoit doublé par le dedans, d'vn satin cramoysi, rouge, le harnoys enrichy de la mesme pareure et estoffe de caparenson. La garniture autant bien dorée et trauaillée au burin que mieulx on n'eust peu souhaiter ny diuiser. Les arsons de la selle moullez à la mātuane, aucuns à la marquise, pollys et grauez à figures de rellief, la double pennache meslée de diuerses couleurs par dessus le chanfrain pareil qui estoit le plus souuent d'vne bourguignotte d'aigrette, assemblez de plumes d'autrusche, mailletée de fin or et de perles, qui donnoient vn braue et hardy geste au cheual. Le siége de la selle estoit couuert d'une courte housse de velours cramoysi, taillée en escusson, brodée et frangée de fil d'or [1]. »

Le tableau que reproduit la miniature dessinée ici appartenait au président de Mesme, lorsque Gaignières le fit copier; on ignore aujourd'hui ce qu'il est devenu, et il est à craindre qu'il ne soit perdu. S'il était seulement égaré, le dessin que nous publions pourrait peut-être aider à le faire retrouver.

[1] C'est la Déduction du somptueux ordre, plaisantz spectacles et magnifiques théâtres, dressés et exhibés par les citoiens de Rouen... à la sacrée Majesté du Très-Chrétien Roy de France Henri second.... *Rouen*, 1551, in-4, fig.

XVI^E SIECLE

ARTISAN FRANÇAIS

Nous devons à l'obligeance de M. Delaherche, amateur distingué de Beauvais, l'intéressante miniature reproduite ici, qui nous permet de donner le costume exact d'un artisan français au commencement du XVI^e siècle. Cet artisan, qui nous apparaît sous les traits d'un menuisier, est représenté devant son établi; il rabote un large morceau de chêne, destiné à former le fond de l'un de ces meubles, autrefois d'un usage journalier et devenus aujourd'hui un objet de luxe, recherchés à l'envi par toute une classe d'amateurs passionnés. Son vêtement se compose d'un justaucorps rouge, recouvert d'une sorte de blouse bleue, fermée sur le devant par de petits nœuds de ruban noir; la toque qu'il porte sur sa tête, légèrement retroussée, est de la même couleur que le vêtement de dessous. Cette miniature, outre un mérite d'art incontestable, offre le singulier intérêt de nous faire pénétrer dans l'atelier d'un de ces habiles ouvriers qui passaient leur vie à construire et à sculpter les crédences, dressoirs, buffets, bahuts ou coffres que l'industrie moderne n'a su jusqu'à ce jour faire oublier. On aperçoit même dans le fond de l'atelier, outre une crédence, quelques fragments non assemblés du meuble qui l'occupe.

La superbe exposition de l'Union centrale des Beaux-Arts, organisée en 1865, avec un désintéressement digne d'éloges, par quelques artistes et quelques hommes de goût dévoués, exposition à laquelle ont applaudi tous les véritables amateurs des beaux-arts, a prouvé l'attrait qu'avaient pour les objets précieux, dans quelque genre qu'ils se soient manifestés, toutes les classes de la société. La miniature que nous reproduisons, exposée dans le Musée rétrospectif, à côté d'autres œuvres analogues, était doublement à sa place dans cette exhibition; en même temps que, par elle-même, elle offrait un beau spécimen d'une branche de l'art français peu connue, elle montrait au public, toujours désireux de s'instruire, l'atelier d'un artisan que nous serions presque tenté d'appeler un artiste.

XVIe Siècle

GASPARD DE COLIGNY,

SEIGNEUR DE CHATILLON, MARÉCHAL DE FRANCE.

Le personnage célèbre dont nous donnons ici l'image, d'après un vitrail qui se trouve encore aujourd'hui dans l'église de Montmorency, appartient à une des plus illustres familles de France; fils de Jean de Coligny, il accompagna Charles VIII à Naples et Louis XII à Milan; il assista à la bataille d'Agnadel et à la victoire de Marignan, et fut créé maréchal de France par le roi François I^er; il épousa, en 1514, Louise, sœur du connétable Anne de Montmorency, s'empara de la ville de Tournay en 1518, figura dans la fameuse entrevue de François I^er et de Henri VIII au Camp du drap d'or, et mourut à Aqs, le 24 août 1522, en se rendant, à la tête d'un corps d'armée, au secours de Fontarabie assiégée par Charles-Quint. Gaspard de Coligny, seigneur de Châtillon, eut trois enfants, qui tous trois ont acquis un nom dans l'histoire : Odet de Coligny, cardinal de Châtillon (1515-14 février 1571), Gaspard de Coligny, amiral de France (15 février 1517-24 août 1572), et François de Coligny, seigneur d'Andelot (18 avril 1521-27 mai 1569).

Le maréchal de Châtillon, agenouillé, porte sur un tabar de velours rouge

les armes de la maison à laquelle il appartient : « Une aigle éployée d'argent, membrée, becquée et couronnée d'azur; » ses cuisses et ses jambes sont enfermées dans des cuissards et des jambières unis entre eux par des genouillères en fer; des éperons d'or sont adaptés aux talons des jambières et témoignent de la noblesse du personnage; une cotte de mailles dorée, recouvrant l'armure et recouverte à son tour par le tabar, apparaît autour du cou et au-dessus des cuisses. Le casque et les gantelets d'acier du maréchal sont placés à terre, et une longue épée, enveloppée dans un fourreau de velours bleu, est suspendue à son côté; des gants de feutre blanc recouvrent ses mains jointes et complètent le costume d'apparat du vaillant officier.

XVI^E^ Siècle

LOUISE DE MONTMORENCY,

DAME DE CHATILLON.

L'église de Saint-Martin de Montmorency, commencée dans les premières années du XVI^e siècle, ne fut terminée qu'en 1563. Les barons de Montmorency avaient fait les frais de la construction, et on retrouve partout le souvenir de cette illustre famille; malheureusement, la plupart des tombeaux et une grande partie des vitraux qui décoraient cette église sont aujourd'hui détruits; le portrait de Louise de Montmorency, dame de Châtillon, que nous publions en même temps que le portrait de son mari, d'après les verrières originales, est encore, malgré les restaurations inintelligentes qu'il a subies, une œuvre d'art d'un haut intérêt. Les armoiries brodées sur la robe de la pieuse châtelaine disent assez à quelle famille elle appartient, et l'aigle blanche, couronnée et membrée d'azur, apprend le nom de la noble maison dans laquelle son mariage la fit entrer. Les Coligny-Châtillon et les Montmorency étaient unis par cette alliance.

Agenouillée et les mains jointes, Louise de Châtillon semble lire dans un livre ouvert, placé devant elle sur un coussin de velours bleu supporté par un prie-Dieu; elle porte le costume généralement en usage parmi les dames

nobles du commencement du XVI^e^ siècle, et les couleurs voyantes de sa robe sont commandées par les nécessités du blason ; l'aigle blanche des Châtillon doit se détacher sur un fond de gueules, et les alérions d'azur des Montmorency exigent un dessous d'or[1] ; le corsage brun garni d'hermine est peu ample[2] ; il est orné d'un large galon d'or, et le chaperon qui cache en partie les cheveux blonds est formé par une étoffe rose, bordée de perles fines. La richesse de bon goût de ce costume contribue à faire apprécier mieux encore la tenue recueillie et modeste de la sœur de l'illustre connétable Anne de Montmorency.

---

[1] On sait, en effet, que les Montmorency portent *d'or à la croix de gueules cantonnée de seize alérions d'azur.*

[2] Ce corsage étroit avait un nom : il s'appelait un *surcot.* Les reines de France et les grandes dames de la Cour avaient seules coutume de le porter par-dessus leurs vêtements, et cette mode, que l'on remarque dans des portraits français antérieurs au règne de Charles VII, se perpétua à la Cour de France, dans les cérémonies officielles, jusqu'à la fin du règne de Henri IV. On le retrouve dans certains portraits de Marie de Médicis, veuve et régente.

et les bas sont de couleurs variées; la cuisse droite est étroitement enveloppée dans des bandes blanches et vertes alternées, unis au bas jaune par d'abondantes jarretières; la cuisse gauche est vêtue de drap jaune, et le bas est blanc et vert. Le tambour que le lansquenet tient suspendu à sa taille par une lanière de cuir, assez semblable comme aspect à ceux en usage de nos jours dans l'armée, en diffère totalement par les couleurs; le cylindre de cuivre qui le forme est recouvert d'une étoffe rouge et blanche, et les cordes qui servent à tendre les peaux qui le ferment en dessus et en dessous sont blanches. L'estampe sur bois, coloriée, du temps, que nous reproduisons, est gravée par Hans Guldenmundt et porte la signature de cet artiste; elle appartient à M. Lechevallier-Chevignard.

XVIe Siècle

FRANÇOIS DE LORRAINE,

DUC DE GUISE.

François de Lorraine, fils aîné du premier duc de Guise[1], naquit en 1519. Dès l'enfance il montra de grandes aptitudes pour l'art militaire, et il fallut un concours singulier de circonstances pour qu'il demeurât jusqu'à l'âge de trente-trois ans uniquement occupé des affaires de la paix. Il est vrai qu'à cet âge il débuta dans la carrière des armes par un coup de maître. Nommé, en 1552, lieutenant général, il soutint contre Charles-Quint le siége de Metz et força l'empereur à se retirer après avoir perdu une grande partie de son armée. D'autres faits d'armes à la bataille de Renti (1554), en Italie (1555) et devant Saint-Quentin lui valurent le commandement en chef des armées du royaume. Cette haute position le mit à même de montrer mieux encore sa valeur et son génie militaire : il s'empara de Calais, dernière place forte en la possession des Anglais, et prit successivement Guines, Ham et Thionville. Pendant la paix qui avait été conclue à Câteau-Cambrésis, le duc de Guise se retira d'abord en Lorraine, puis en

[1] Nous avons publié le portrait de Claude de Lorraine, premier duc de Guise, plus haut (page 55).

Alsace, et il demeura quelque temps éloigné de la cour. Il ne reparut que sur les instances de Charles IX, et tandis qu'il se disposait à venir prendre les ordres du nouveau roi, il fut arrêté dans sa marche par les plaintes très-vives que les catholiques de Vassi, petite ville de Champagne, lui adressèrent au sujet des protestants. Ceux-ci, n'ayant tenu aucun compte des récriminations qui leur furent faites et ayant accueilli à coups de pierre les envoyés que le duc de Guise leur avait dépêchés, furent en partie massacrés. Le *massacre de Vassi*, tel est le nom que l'histoire a donné à cette émeute, fut le signal de la guerre civile. Des insurrections éclatèrent de toutes parts, et François de Lorraine, duc de Guise, fut assassiné le 15 février 1563, par un fanatique nommé Poltrot de Mérey, pendant qu'il faisait le siége d'Orléans.

Le portrait de François de Lorraine, que nous publions d'après une peinture à l'huile, conservée par M. le comte de Monbrison dans son château de Saint-Roch (Tarn-et-Garonne), nous montre le célèbre homme de guerre en costume de cour. Il porte un manteau noir, doublé et bordé d'hermine et tailladé sur les manches. Les chausses, les trousses relevées de places en places par de larges bandes de soie, et le pourpoint, sont blancs. La toque noire qu'il porte sur la tête est ornée d'une plume blanche. Un baudrier de cuir qui traverse la poitrine supporte un long sabre sur lequel il porte la main. Ce baudrier porté en sautoir accuse bien l'origine étrangère de la famille des Guise, et offre un exemple assez rare de la manière de suspendre le sabre.

XVIE SIÈCLE

ALLEMAGNE — SERVANTE

La jeune et jolie servante, dont nous donnons le costume d'après une vieille estampe sur bois coloriée, est revêtue de ses habits du matin; elle revient du marché et rapporte au logis du porc frais contenu dans un baril, et de la bière renfermée dans un broc de grès; sa jupe jaune bordée de rouge est recouverte d'un long tablier blanc; son corsage brun, montant jusqu'au cou, est surmonté d'une collerette tuyautée; ses beaux cheveux blonds, que traverse un petit ruban de velours noir, sont relevés et retombent en natte sur son dos; elle marche pieds nus et est précédée d'un chien qui, en se retournant, lui témoigne le plaisir que lui cause l'odeur de la viande fraîche. Jobst Amman, dans son précieux ouvrage *Gynæceum sive theatrum mulierum*, a publié un costume analogue qui semble venir affirmer que tel était bien véritablement l'accoutrement de la plupart des servantes de l'Allemagne; celle que Jobst Amman dessina et grava de son burin habile et consciencieux porte également deux brocs et un baril rempli de viande; la seule différence qui existe entre ces deux figures réside en un détail curieux; les cheveux retroussés sur le devant et nattés, au lieu de retomber sur le dos, comme dans l'estampe que nous publions, sont roulés sur le sommet

de la tête et forment ce que nous appelons aujourd'hui un chignon; telle devait être, en effet, dans les actions ordinaires de la vie, la façon de porter les cheveux, et la jeune fille que l'on voit ici pourrait bien, en agissant autrement, avoir uniquement fait acte de coquetterie.

Nous lisons au bas d'une gravure sur bois[1], exécutée avec une grande finesse par un artiste du XVI^e^ siècle, ces quatre vers qui peuvent être rapportés :

Quant vous verrez cheuelure ainsi grand
Pendre du chef, comme icy la voyez,
C'est pour certain une fille allemand
Vestue ainsi, de ce seur en soyez.

---

[1] Cette gravure se trouve dans un petit volume fort rare qui porte pour titre : *Recueil de la diversité des habits qui se sont de présent en usage dans tous les pays de l'Europe, Asie, Affrique et Isles Sauuages. Le tout fait après le naturel.* Paris, Richard Breton, 1567, in-12.

XVI^E SIÈCLE

CHARLES IX

On ne pourrait se douter, à voir la mise élégante de Charles IX, que ce monarque, malgré le peu de temps qu'il demeura sur le trône, rendit trois ordonnances contre le luxe des vêtements. S'appuyant « sur les plainctes, doléances et remonstrances faictes par ses subjects ès estatz dernièrement tenuz en nostre ville d'Orléans, » il avance que l'appauvrissement de son peuple vient des dépenses excessives que les hommes et les femmes font pour leur toilette; il va même jusqu'à dire qu' « une grande partie de ceux qui portent lesdictz habitz les suracheptent, d'autant qu'ilz ne les payent comptant; et pour le payement d'iceux sont après leurs biens saisiz; qui leur apportent doubles frais, lesquelles superfluitez et trop fréquens usaiges de draps de soye sont d'auantage, que pour l'achapt d'iceux, plusieurs grandes sommes de deniers se transportent hors nostre Royaume.... » Il est vrai que, dans les ordonnances, le roi et sa famille sont toujours en dehors de la prohibition, comme il est aisé de s'en convaincre par l'extrait suivant emprunté à l'*Ordonnance du Roy prohibitive de porter habillementz de drap de soye et autres superfluitez*. 22 avril 1561 : « Tous nos autres subjectz, de quelque estat, dignité ou qualité qu'ilz soyent, sans exception de personne,

fors de noz tres chers et tres amez frères, sœurs et tantes, nostre très cher et très amé oncle, le Roy de Navarre, les princes et princesses et ceux qui portent tiltres de ducz, ne pourront doresnauant se vestir et habiller d'aucun drap et toille d'or ou d'argent, user de pourfileures, broderies, passemens, franges, tortilz, canetilles, recamures, veloux ou soyes barrées d'or ou d'argent, soit en robbes, sayes, pourpointz, chausses ou autres habillemens..... et ce sur peine de mil escuz d'amende... Défendons en outre à nosdictz subjectz, soient hommes, femmes, ou leurs enfans, d'user es habillemens qu'ilz porteront, soit qu'ilz soient de soye ou non, d'aucunes bendes de broderies, picqueures ou emboutissemens de soye, passemens, franges, tortilz ou canetilles, bords ou bandes, de quelque soye que ce soit, dont leurs habillemens ou partie d'iceux puissent estre couvers ou enrichis, si ce n'est seulement un bord de veloux ou de soye, de la largeur d'un doit, ou pour le plus deux bords, chenettes ou arrière-poincts au bord de leurs habillemens... »

Une ordonnance, rendue deux ans plus tard, le 17 janvier 1563, nous apprend que l'ordonnance du 22 avril 1561 fut sans effet, et elle reproduit presque textuellement la précédente, en ajoutant quelques nouvelles défenses, entre autres « défense expresse de porter haultz-de-chausses embourrez ny enflez de crins de cheval, de cotton, bourre ou laine et n'y mettre dedans que la doubleure, et le taffetas, satin et velours simplement, sans broderie, ni récamure. »

Ce portrait, grand comme nature, fait partie de la riche collection de M. le comte Georges de Monbrison.

XVIe Siècle

COSTUME VÉNITIEN

Le volume[1] auquel nous avons emprunté le portrait que l'on a sous les yeux fut composé par le Vénitien Magino, et fut imprimé à Rome en 1587. L'auteur dont on voit ici les traits expose dans cet ouvrage les soins constants qu'exige l'éducation des vers à soie, et, n'était l'objet particulier qui nous occupe et la spécialité dans laquelle nous devons nous restreindre sous peine de sortir du cadre que nous nous sommes imposé, nous n'aurions

[1] Voici le titre exact de cet important volume : *Dialoghi di M. Magino Gabrielli Hebreo Venetiano, sopra l'utili sue inventioni circa la seta : e si dimostrano in vaghe figure istoriate tutti gl' esercizi, ed istromenti, che nell' arte della seta si ricercano. Roma, per gl' eredi di Giovanni Gigliotti*, 1588, *in-folio*. L'exemplaire que nous avons eu entre les mains, grâce à l'obligeance de M. Schmidt, offrait un intérêt particulier ; il était imprimé sur peau de vélin ; chacune des figures était coloriée avec soin par une main habile, et la reliure, en maroquin bleu, portait les armes du pape Sixte-Quint, auquel l'ouvrage est dédié. C'est donc l'exemplaire qui a appartenu à Sixte-Quint, qui a passé sous nos yeux et que nous avons mis à contribution. Le privilége donné par un pape, et surtout par Sixte-Quint, à un juif mérite d'être signalé ; nous en extrayons le passage suivant bien digne d'être transcrit à une époque où l'on accuse l'Église d'une intolérance obstinée : « A voi Magino di Gabrielle Hebreo habitante in Venetia de cognocersi la via della verita, e conosciuta servarla..... data in Roma, appresso S. Marco, sotto l'anello del Pescatore, l'anno terzo del nostro Pontificato, alli quattro di Luglio. M.D.LXXXVII.

Tomaso Tomasi Gualterutio.

pas résisté au désir de reproduire quelques-uns des préceptes contenus dans ce traité, préceptes excellents pour la plupart, qui, s'ils étaient plus connus, pourraient être de quelque utilité aux magnaniers modernes. Magino de Gabrielle, debout, la main gauche levée, semble développer de vive voix les enseignements contenus dans son ouvrage ; il montre du doigt les vers à soie, s'agitant sur une claie posée devant lui sur un pied de bon goût ; le négrillon que l'on voit à ses côtés a son emploi déterminé : il frappe du tambourin pour habituer les vers à soie aux grondements de la foudre et à tout autre bruit ; dans l'estampe enluminée du temps, qui nous a servi de modèle, on voit, en face de Magino de Gabrielle, une jeune femme tenant devant elle une claie recouverte de feuilles de mûrier et agencée de telle façon que les vers soient toujours isolés les uns des autres ; à l'arrière-plan se trouve une autre jeune fille projetant avec sa bouche, sur les vers à soie étalés, une liqueur composée de malvoisie, de vinaigre et d'eau de rose, afin de les maintenir dans un état frais et sain. Voici le titre du chapitre VIII, que cette estampe accompagne : *Dal Governo de' Vermicelli sino all' ultima muta e de' remedii ad alcune loro malathie.*

Le costume de Magino est d'une grande simplicité et peut donner une idée exacte des vêtements portés communément par les habitants de Venise à la fin du XVI^e^ siècle ; le pourpoint, la culotte et les bas sont de la même couleur, violet clair ; une collerette blanche tuyautée encadre la figure et cache absolument le cou du savant magnanier ; des manchettes blanches terminent les manches du pourpoint ; un petit manteau noir, retroussé sur les bras, laisse apparaître complétement la forme du vêtement de dessous et complète le costume. Le toquet noir déposé sur un escabeau rappelle singulièrement la coiffure large du haut et collante sur les cheveux, que les portraitistes français du XVI^e^ siècle placent d'ordinaire sur la tête de Henri III jeune.

XVI^E SIÈCLE

HENRI DE LORRAINE, DUC DE GUISE

(LE BALAFRÉ).

Nous recherchons à dessein les costumes portés par des personnages qui occupent dans l'histoire une place importante; en même temps qu'ils nous fournissent l'occasion de montrer les traits d'hommes illustres, ils nous permettent de fixer d'une façon à peu près certaine la date exacte du vêtement qui les habille. Henri de Lorraine, duc de Guise, tient à la main l'insigne du commandement. Quoique vêtu avec une grande recherche, — les manches du pourpoint caché par une cuirasse d'acier dorée en plusieurs endroits, les trousses et les chausses sont de soie blanche, — il nous apparaît dans le costume de général des armées du roi. Ce portrait, qu'a mis obligeamment à notre disposition M. le comte de Monbrison, fut peint avant l'année 1579; s'il en était autrement, le duc de Guise n'eût pas manqué de se faire représenter avec le collier de l'ordre du Saint-Esprit, qu'il obtint lors de la seconde promotion des chevaliers, le 31 décembre 1579. Le duc avait donc moins de vingt-neuf ans lorsqu'il fut peint, et on sait qu'à cet âge il avait déjà acquis une grande renommée. Après avoir été en Hongrie, — il avait alors seize ans, — pour se former au métier des armes, il revint dans notre pays et n'abandonna plus le service de la France. Il prit une part active à la bataille de Messignac (1568), au combat de

Jarnac (1569), et commença à conquérir un nom glorieux lors du siége qu'il soutint à Poitiers contre les huguenots. Son courage était à la hauteur de son mérite ; il fut blessé à la bataille de Montcontour, et faillit perdre la vie, devant La Rochelle, en 1573. Ayant reçu un coup de sabre sur la joue, au combat de Dormans, il reçut le surnom de *Balafré,* que l'histoire a consacré. Son influence fut telle un instant sur les soldats et sur le peuple, que le roi commençait à en ressentir quelque ombrage ; la Ligue, à la tête de laquelle il avait été placé, et la Journée des barricades, à laquelle il prit une part active, contribuèrent à augmenter le mécontentement de Henri III, qui, ne pouvant surmonter la terreur que lui inspirait le duc de Guise, malgré un traité de paix qu'il avait signé avec lui à Chartres, profita de l'assemblée des États réunie à Blois pour le faire assassiner, le 23 décembre 1588, au moment où, sur son ordre, il se rendait au conseil.

La peinture originale, reproduite ici fidèlement par M. Lechevallier-Ghevignard, se trouve dans le château de Saint-Roch (Tarn-et-Garonne).

XVIe Siècle

BOURGEOISES DE VENISE

Magino de Gabrielle nous apprend, dans le traité auquel nous avons emprunté les costumes fidèlement reproduits ici, qu'une des époques où les vers à soie demandent le plus de soins, c'est au moment où l'œuf est sur le point d'éclore. La femme que l'on a sous les yeux distribue à deux jeunes filles des sachets remplis d'œufs, pour que celles-ci les réchauffent dans leur sein. C'était une façon d'accélérer l'éclosion, que les magnaniers modernes ont remplacée par des procédés moins naturels : ils chauffent la salle dans laquelle sont déposés les œufs à une température élevée et obtiennent le même résultat sans avoir recours à la chaleur humaine. Le costume de ces trois femmes offre peu de différences; la forme du corsage est la même; l'ouverture assez vaste, qui laisse voir une partie de la poitrine, s'explique tout naturellement par les fonctions auxquelles sont destinées ces ouvrières. Les manches seules ne sont pas semblables et montrent les variétés que subit, à la même époque et dans le même pays, le goût particulier de chacun; les robes peu étoffées traînent jusqu'à terre, et la dame porte seule un second vêtement qui recouvre la robe de dessous; celui-ci peut se boutonner de haut en bas, et est fermé à la taille par une ceinture dorée qui témoigne de l'aisance de celle qui le revêt.

Que l'on ne s'étonne pas de la couleur uniformément blonde des cheveux de ces trois Vénitiennes. Cesare Vecellio consacre un chapitre de son livre aux *donne che si fanno biondi i capelli*, et dans ce chapitre, qu'il est bon d'avoir lu avant de visiter Venise, on voit comment il arrive que, en dépit des admirables peintures de Jean Bellin, de P. Véronèse ou de Titien, il est rare de rencontrer des femmes blondes dans les rues de Venise. A l'aide d'une eau particulière, dont la recette a été publiée[1], les élégantes obtenaient, malgré les cheveux les plus noirs, des *capelli fila d'oro,* nuance le plus en honneur et la plus chère aux peintres.

L'artiste auquel Magino de Gabrielle avait confié le soin d'orner de planches sur bois son ouvrage, a placé, au bas de ces trois figures, son monogramme formé des lettres L. P., surmontées d'une triple croix, et accompagnées d'un petit burin, ce qui semble indiquer qu'il est à la fois le dessinateur et le graveur. Aucun des auteurs qui se sont occupés de déchiffrer les noms cachés sous ces signatures abrégées n'a parlé de ce graveur; et, faute de renseignements positifs, nous sommes contraint de taire le nom de cet artiste de talent qui mérite d'occuper, dans l'histoire de l'art italien, une des premières places parmi les graveurs sur bois.

---

[1] *Gazette des Beaux-Arts*. Tome I^er^, p. 232. *Les Femmes blondes, selon Titien et Véronèse*, Article de M. Armand Baschet.

XVIe Siècle

JEUNE VÉNITIENNE

Mistral, dans un poëme charmant, *Miréio,* que des traductions nombreuses et que l'opéra de Gounod ont mis à la portée de tous les Français, donne aux femmes occupées dans les magnaneries un nom que la poésie autorise, mais que n'adoptent, ni les auteurs du *Dictionnaire de l'Académie*, ni les hommes qui font leur étude particulière de l'histoire de la langue française : « Chantez, chantez, *magnanarelles!* car la cueillette aime les chants. Beaux sont les vers à soie, et ils s'endorment de leur troisième somme; les mûriers sont pleins de jeunes filles que le beau temps rend alertes et gaies, telles qu'un essaim de blondes abeilles qui dérobent leur miel aux romarins des champs pierreux[1]. » Malgré cet exemple emprunté à un auteur que son talent a rendu justement célèbre, l'usage a subsisté de donner aux gens qui s'occupent de l'éducation des vers à soie le nom de magnanier ou de magnanière, et, comme l'Académie n'a pas encore adopté ces expressions, on est contraint, faute d'un mot émané de l'autorité compétente, de s'incliner devant la coutume établie. Nous appellerons donc la

[1] *Mireille*. Traduction publiée à Avignon, chez J. Roumanille, en 1859.

jeune fille que nous avons sous les yeux une magnanière, et nous dirons quelles fonctions l'occupent au moment où le peintre l'a représentée : debout devant une table recouverte d'un tapis brodé, elle verse les œufs, *il seme,* dans un verre de malvoisie légèrement chauffé, que tient le seigneur Magino; celui-ci, à l'aide d'une plume, sépare, dans le liquide tiède, la bonne semence des œufs trop petits et mal conformés, et prépare ainsi la récolte future.

Le costume de cette jeune fille est d'un goût charmant, et dénote chez celle qui le porte une certaine élégance; la robe bleue est bordée d'un filet d'or, au haut du corsage, à la ceinture et au bas de la jupe; des manches collantes, jaune et or, lui couvrent les bras; une collerette en éventail, ouverte sur le devant de la poitrine, lui garnit le cou; ses cheveux blonds relevés sont retenus par une bandelette garnie de perles. C'est encore le précieux exemplaire de l'ouvrage de Magino de Gabrielle, en la possession de M. Schmidt, qui nous a fourni l'image de cette jolie et candide jeune fille.

XVIe Siècle

GENTILHOMME SUISSE

Cesare Vecellio a publié, longtemps avant nous, le costume que nous reproduisons à notre tour, d'après une estampe du XVI^e siècle, coloriée du temps, et semblant venir tout exprès pour confirmer l'opinion de notre devancier. Celui-ci, dans le texte qui accompagne son dessin, nous apprend que les grands personnages d'Helvétie portaient des habits de diverses couleurs, somptueux ou élégants et fort différents en tout cas des vêtements en usage dans les autres contrées. Le manteau violet, garni de galons de velours et orné de houppettes de soie, cache un justaucorps vert; les chausses sont formées de bandes de drap rouge et blanc d'un côté et jaune de l'autre, livrant passage à de vastes bouffants de soie ou de moire dont la couleur varie selon les tons des bandes de drap. Les bas sont également de différentes couleurs : celui qui recouvre la jambe droite est rouge et blanc, l'autre est complétement jaune; ils sont tous les deux maintenus par une jarretière grise nouée sur le côté. Un toquet de velours noir surmonté d'une plume blanche et rouge couvre le sommet de la tête du gentilhomme; un long sabre[1] recourbé, enveloppé dans un fourreau de cuir noir, est

[1] La poignée de ce sabre est en acier; elle se compose, comme dans toutes les armes analogues du XVI^e siècle, de la *poignée* proprement dite que tient le gentilhomme, de la

suspendu au côté, et auprès de la main qui tient les gants, on aperçoit le pommeau d'une dague en partie cachée par le manteau.

On sait que la dague, que l'on suspendait presque toujours à la ceinture, était une sorte de poignard à l'usage des chevaliers ; ce poignard servait à achever l'ennemi renversé, s'il ne demandait grâce. Cette coutume barbare a fait donner également à la dague le nom de *miséricorde*, mot terrible qui, par sa double signification, désigne clairement le triste usage auquel cette arme était destinée.

La gravure sur bois coloriée que reproduit notre dessin est conservée au département des Estampes de la Bibliothèque impériale, dans l'inappréciable collection de M. de Gaignières.

---

garde qui préserve la main des coups de l'adversaire, et du *pommeau* qui termine l'arme. Ce pommeau, formé ici d'une tête de lion, variait à l'infini. On faisait graver quelquefois à l'extrémité supérieure des armoiries ou des sceaux, et les souverains se servaient du pommeau de leur sabre ou de leur épée pour sceller des actes officiels ou des traités.

XVIE SIÈCLE

ITALIE — DAME DE QUALITÉ

Nous avons hésité quelque temps, lorsque nous avons dû indiquer d'une façon positive à quel pays appartenait le costume qu'accompagne cette notice. Avant de constater l'analogie frappante qui existe entre ce costume et celui que porte Jeanne d'Autriche, grande-duchesse de Toscane, dans l'admirable peinture que fit Rubens pour la galerie Médicis, nous avions été tenté de regarder ce portrait comme reproduisant l'image et le costume de quelque dame d'honneur de la cour de Philippe II. La physionomie nous semblait annoncer une origine espagnole et le costume lui-même nous avait fait songer à quelques peintures de Velasquez que la gravure a contribué à nous faire connaître. Maintenant, notre opinion est définitivement fixée, et nous nous croyons en mesure d'affirmer que c'est à l'Italie et non à l'Espagne qu'il faut faire honneur de cet ajustement de bon goût; la peinture originale à l'huile qui nous a servi de modèle et dont nous devons l'obligeante communication à M. Récapé, peinture d'une valeur assez médiocre, est certainement l'œuvre d'un artiste italien de la fin du XVI^e siècle. Celui-ci prit, à n'en pas douter, son modèle dans son pays, et ne songea pas à aller demander au loin ce qu'il avait aisément sous les yeux. Le costume que

porte cette jeune femme est du meilleur goût; la richesse des étoffes et l'élégance des objets qui composent tout l'habillement attestent l'opulence et semblent annoncer que la dame est de noble origine. La robe blanche tailladée, garnie d'un galon d'or finement brodé, recouvre une autre robe également blanche parsemée d'ornements d'or; une fraise et des manchettes de dentelle, un double collier de perles fines et un autre collier composé de saphirs enchâssés dans une monture d'or, complètent, en l'enrichissant, le vêtement de la luxueuse Italienne; ses cheveux blonds relevés sont ornés de deux rangs de perles fines que surmonte une aigrette en plume bleue.

XVIe Siècle

ANGLETERRE — HOMME D'ARMES

Malgré le goût que montrent les Anglais pour les grands ouvrages ornés de figures, et malgré les sommes considérables dont les éditeurs d'outre-Manche disposent, les documents véritablement authentiques sur les anciens costumes anglais sont encore fort rares, et les recueils qui en contiennent sont trop souvent exécutés avec une regrettable inexactitude. Le guerrier que l'on a sous les yeux a été copié par nous d'après une ancienne estampe sur bois coloriée du temps ; le caractère de l'œuvre originale a été scrupuleusement conservé et la nationalité du personnage est ouvertement accusée par les armes brodées sur son pennon. Il porte un triple vêtement : par-dessus un justaucorps de buffle, jaune aux manches et rouge sur les cuisses, on voit une cotte de mailles en partie recouverte à son tour par une armure complète en acier ; la cotte de mailles dentelée est dorée sur les bords ; le casque, qui rappelle par sa forme ce que nous appelons une bourguignote, est doré sur le dessus et tout autour. La longue épée qu'il porte suspendue à son côté par un ceinturon de buffle se nomme un espadon. L'espadon était une épée à deux mains en usage au moyen âge ; il se composait d'une large lame droite, tranchante des deux côtés ; à l'extrémité,

se trouvait un pommeau assez volumineux qui servait à contrebalancer le poids de l'arme. Cette arme, dont le maniement exigeait une grande force, était ordinairement portée par des hommes d'élite ; elle ne fut en usage que pendant quelque temps. Un chroniqueur enthousiaste, voulant en même temps prouver la force de Godefroy de Bouillon et la vertu de l'épée à deux mains, ne craignit pas de raconter que le célèbre paladin, armé d'une de ces armes formidables, frappa un Sarrasin de telle sorte que le corps fut, par la violence du coup, séparé en deux.

XVIe Siècle

ALLEMAGNE DU NORD -- SILÉSIENNE

La femme et la petite fille que l'on voit ici portent des costumes assez différents l'un de l'autre pour que l'on puisse supposer, avec quelque vraisemblance, qu'elles ne sont pas de la même condition. Au lieu d'affirmer, comme le fait Cesare Vecellio, qui a publié avec peu d'exactitude le même dessin, que les femmes de Silésie, qui se livrent au commerce, ont coutume d'emmener avec elles leurs filles pour les habituer de bonne heure au négoce, nous pensons qu'il est plus juste de croire que nous avons sous les yeux l'image d'une gouvernante qui conduit à la promenade l'enfant de ses maîtres; le contraste qui existe entre le vêtement très-simple et très-chaud de la femme et la toilette fraîche et riche de la petite fille autorise, ce nous semble, une telle hypothèse. Il faudrait supposer, en effet, qu'une mère pousse bien loin la modestie et la prudence pour recouvrir d'un manteau de laine brune doublé de fourrure une jupe blanche bordée d'un simple galon vert unie à un corsage de drap noir, et pour se coiffer d'un affreux bonnet fourré, tandis que la petite fillette appuie triomphalement sa poupée de Nuremberg sur un corsage de soie rose garni d'agréments de velours noir; la jupe, semblable au corsage, est protégée par un tablier blanc artis-

tement brodé, et une coiffure d'or, en forme de diadème, garnie de perles, surmonte un peu lourdement, mais à la mode du pays, la tête de cette enfant. L'escarcelle à fermoir, identique chez les deux personnes, n'infirme pas notre supposition ; la petite fille met dans la bourse suspendue à son côté les économies de sa poupée, tandis que la femme qui l'accompagne porte avec elle l'argent du ménage. Quel que soit au surplus l'office réel de la Silésienne que voici, nous n'hésitons pas à regarder ce costume comme étant à l'usage d'une classe peu élevée de la société, et la preuve de ce que nous avançons nous est fournie par le recueil même auquel nous avons emprunté cette image. A côté de la gravure sur bois coloriée au XVI^e^ siècle qui nous a servi de modèle, se trouvent deux autres planches, également gravées sur bois : *Sponsa in Silesia quando in templum ire solet,* et *Virgo Vratislaviensis* (de Breslau) *in Silesia,* qui nous font connaître le costume qu'ont continué de porter les Silésiennes de qualité. Au lieu de ce bonnet fourré que nous voyons ici, un vaste diadème d'or ciselé avec art, semblable à celui que porte la petite fille, et rappelant, à s'y méprendre, la coiffure des paysannes russes de nos jours, cache la chevelure de cette épousée et de cette jeune fille parées de leurs plus beaux atours.

XVIe Siècle

COSTUME VÉNITIEN — BENEDETTO CALIARI

Outre le puissant intérêt qu'offre, au point de vue de l'art, l'admirable tableau de Paul Véronèse, exposé au musée du Louvre et représentant *les Noces de Cana,* un intérêt d'un autre ordre le recommande encore à l'étude des curieux. Le grand peintre vénitien, non content de montrer au grand jour les ressources inouïes de sa palette, semble avoir voulu donner, dans cet ouvrage excellent, des preuves publiques et durables de la reconnaissance ou de l'amitié que lui inspiraient certains personnages illustres, ses contemporains. Si l'on en croit des témoignages écrits que nous a légués Zanetti, et que transcrit M. Villot dans sa *Notice des tableaux de l'école italienne* (Paris, 1859, p. 60-61), Paul Véronèse aurait introduit bon nombre de portraits dans cette immense composition. L'homme jeune que l'on voit assis à la gauche du tableau serait Alphonse d'Avalos, marquis du Guast ; la jeune femme placée à ses côtés serait Éléonore d'Autriche, reine de France ; puis viendraient le roi François I^er ; Marie, reine d'Angleterre ; Soliman I^er, empereur des Turcs ; Vittoria Colonna, tenant à la main un cure-dents, et Charles-Quint. Au centre du tableau, un œil accoutumé à voir des portraits reconnaît aisément Paul Véronèse lui-même et le Tin-

toret jouant de la viole, Titien faisant glisser son archet sur les cordes d'une immense contre-basse, le Bassan jouant de la flûte, et, un peu plus à droite, le frère du peintre, Benedetto Caliari, debout, tenant à la main une coupe de verre de Venise remplie de vin, qu'il contemple avec une satisfaction apparente. C'est ce dernier portrait que nous donnons ici. Le costume du peintre se compose d'une tunique assez longue de brocart de soie blanche, brodée de dessins verts et jaunes et terminée dans le haut par un collet de même étoffe laissant seulement apparaître des manches de soie jaune à reflets rougeâtres. Une ceinture, formée d'un simple ruban noué négligemment, accuse la taille et ferme la tunique.

Benedetto Caliari naquit à Vérone en 1538 et mourut dans la même ville en 1598; il aida son frère dans plusieurs de ses tableaux et avait pour occupation ordinaire de peindre l'architecture, les ornements et les perspectives. Après avoir tenté sans succès de s'adonner à la sculpture, il exécuta à fresque, dans la cour du palais des Mocenighi, des sujets de l'histoire romaine et des épisodes mythologiques dont Ridolfi et Boschini font grand cas. Sa manière rappelait beaucoup, assurent les historiens de l'art bien informés, le faire de Paul Véronèse son frère.

XVIe Siècle

NOBLE DAME DE VENISE

Ceux qui se plaisent aujourd'hui à reprocher aux Françaises modernes un excès de coquetterie, qui nuit souvent à leur beauté plutôt qu'il n'embellit leurs traits et qu'il n'avantage leur taille, devraient, pour retrouver une indulgence qui semble leur être inconnue, jeter un regard sur le passé; ils verraient que les élégantes contemporaines sont encore bien loin d'égaler, dans la recherche de leurs vêtements et de leurs parures, les nobles dames d'autrefois et les Vénitiennes du XVI^e siècle en particulier. Un volume tout entier, écrit par deux Vénitiens de Paris[1], publié récemment, est uniquement consacré à l'histoire d'une mode qui dura plus de vingt années, la mode de rendre blonds les cheveux les plus obstinément noirs ou châtains. Ce volume, plein de faits, nous permet encore de constater combien il fallait de volonté, nous serions presque tenté de dire, si le mot n'était pas si gros d'intentions, combien il fallait de courage, tant les lois écrites paraissaient sévères, pour oser étaler tout ce luxe : des magistrats investis d'un pouvoir

[1] *Les Femmes blondes, selon les peintres de l'école de Venise,* par deux Vénitiens (MM. Feuillet de Conches et Armand Baschet).

déterminé, *provveditori alle pompe,* étaient chargés de surveiller la coiffure, la chaussure, les étoffes de brocart, de soie ou de velours, les dentelles ou guipures, les éventails et tout cet attirail de toilette qui sied tant aux femmes et qui les amuse tant. Mais à Venise, comme en France (voir plus haut, page 79), les lois sévères à l'aide desquelles on prétendait mettre un frein au luxe portaient une atteinte tellement directe à la liberté individuelle qu'elles étaient adroitement esquivées par toutes les personnes de quelque condition. La grande dame que l'on voit ici paraît avoir été du nombre des rebelles ; car le vêtement qu'elle porte atteste une médiocre préoccupation de satisfaire aux lois lancées contre le luxe : une robe de brocart somptueux, à larges ramages, est recouverte d'une seconde robe de satin brun ; un grand voile de mousseline blanche fortement empesé encadre la taille et vient retomber sur la jupe ; les cheveux blonds sont maintenus par une résille et sont ornés de perles ; une ceinture de perles de différentes couleurs entoure la taille de la dame qui était, nous apprend le dessin qui nous l'a fournie, de la principale noblesse de Venise, *ex præcipua nobilitate in urbe Veneta.*

XVIe Siècle

COSTUME VÉNITIEN — TIZIANO VECELLI

Nous avons déjà emprunté au tableau de Paul Véronèse, que nous mettons à contribution aujourd'hui, le portrait de Benedetto Caliari Véronèse; et si nous avons de nouveau recours à cette superbe toile, *les Noces de Cana,* c'est pour mettre sous les yeux de nos lecteurs l'image d'un des plus grands maîtres de l'école de Venise, vêtu du costume qu'il portait habituellement. Les portraits assez nombreux du Titien, la plupart étant en buste, nous indiquent d'une façon insuffisante la forme du vêtement porté par le maître; cependant il est aisé de constater qu'au lieu d'assujettir son corps à être enfermé dans des habits étroits et collants, il préférait la robe large et bouffante au justaucorps ou à la tunique. Le superbe portrait qu'Augustin Carrache grava de son burin le plus puissant nous montre Titien vêtu d'un manteau fourré; le maître lui-même, dans le tableau exécuté de sa main et conservé au musée des Offices à Florence, dans la galerie consacrée aux portraits des artistes peints par eux-mêmes, apparaît à nos yeux enveloppé dans un vêtement très-large recouvert également de fourrure; enfin, le même ajustement se voit encore dans une superbe gravure sur bois, due à un artiste inconnu qui pourrait bien, tant

l'expression de la physionomie est vivante et tant est élégante l'allure de l'œuvre, avoir uniquement transporté sur le bois un dessin du maître lui-même. Ici Paul Véronèse nous fournit le document tout entier. La robe est de soie cramoisie, et les nombreux plis qu'elle forme dénotent son ampleur ; elle recouvre un autre vêtement dont on voit uniquement les manches de soie jaune terminées par des parements rouges. Un bonnet de soie de la même couleur et d'une forme particulière, qui rappelle la coiffe des femmes, recouvre le crâne dénudé du vieil artiste.

Pour donner à Titien une raison d'être dans cette grande composition, Paul Véronèse a mis dans la main de son illustre concitoyen un archet et a placé entre ses jambes une énorme contre-basse sur les cordes de laquelle il semble s'escrimer.

Tiziano Vecelli, né au bourg de Piève en 1477, mourut de la peste à Venise le 27 août 1576. Il était âgé de quatre-vingt-six ans, lorsque Paul Véronèse fit le portrait qui nous occupe.

XVIe Siècle

NOBLE DAME DE RAVENNE

Qui se douterait, en visitant Ravenne aujourd'hui, s'il n'était instruit par l'histoire, que cette ville, actuellement si déserte et si triste, fut, au moyen âge, la capitale de l'Italie? Les églises de *San Vitale,* de *San Apollinare in città* et *in classe* témoignent, il est vrai, d'une splendeur qui n'est plus; les mosaïques qu'elles renferment attestent un goût relevé et un amour passionné pour les œuvres de l'art; le tombeau consacré à l'auteur de la *Divine Comédie* prouve que cette ville, jadis opulente et généreuse, savait célébrer sans faste, mais avec convenance, une gloire ailleurs méconnue; enfin, grâce au costume élégant que nous mettons au jour, on peut se convaincre qu'à une époque peu éloignée de la nôtre, toute apparence de richesse et de grandeur n'était pas bannie de Ravenne. Venise n'avait pas encore accaparé à son profit, comme elle le fit plus tard, tout le commerce du nord de l'Italie, et les cités environnantes participaient aux avantages de la capitale. Les riches Vénitiennes ne gardaient pas pour leur usage exclusif les riches étoffes de soie ou de brocart que leur apportaient d'Orient les vaisseaux étrangers : elles partageaient en sœurs avec leurs voisines des bords de l'Adriatique; et celles-ci, fières de leur passé, heureuses de leur

richesse présente, revêtaient ces vêtements somptueux avec une joie presque enfantine. La jeune femme que l'on a sous les yeux relève avec complaisance, à l'aide de ses deux mains, le jupon de soie bleue qui cache une autre jupe de soie groseille terminée par un petit galon d'or ; le corsage, coupé carrément sur la poitrine, laisse voir une guimpe de mousseline blanche surmontée d'une fraise qui encadre le cou ; aux manches bouffantes sur l'épaule, plates sur le bras, sont adaptées de longues bandes d'étoffe qui tombent jusqu'au bas de la jupe, et aux jolis cheveux blonds relevés et ornés d'un collier de perles fines est attaché un ample voile blanc qui flotte au vent. Un collier d'or passant sur les épaules et venant tomber sur la poitrine et une ceinture d'or s'adaptant à la taille témoignent de la condition plus qu'aisée de la noble dame.

XVIe Siècle

ESPAGNE — GENTILHOMME

Avant la belle publication de M. Valentin Carderera, *Iconografia Española*[1], il n'existait pas en Europe de pays où les modes anciennes fussent moins connues que celles de l'Espagne. Grâce à cet ouvrage publié par un érudit, qui joint à la science de l'historien la connaissance du dessin et le respect des monuments qu'il reproduit, il n'est plus permis d'ignorer aujourd'hui les origines de l'art espagnol. Nous autres, assez enclins à regarder comme véritable point de départ d'une école les manifestations éclatantes de ses chefs, nous ne pouvons plus actuellement considérer Vélasquez, Ribera et Murillo comme les plus anciens artistes de l'Espagne. Il nous faut absolument recourir aux origines réelles, et cette excursion dans le domaine de l'archéologie nous fournira plus d'un utile enseignement pour nos costumes. Celui que nous mettons au jour nous montre un homme de cour rompu à toutes les démonstrations de la politesse et de la

[1] Iconografia española, o Coleccion de retratos, estatuas, mausoleos y demas monumentos ineditos de reyes, reinas, grandes capitanes, escritores y otros personajes celebres de la nacion, desde el siglo XI hasta el XVII, copiados de los originales, por Don Valentin Carderera. *Madrid*, 1858-1866, 2 vol. in-fol.

galanterie; sa physionomie rude contraste avec sa démarche obséquieuse qui semble annoncer un corps et une conscience également souples. Une mise simple, mais irréprochable, témoigne d'une perpétuelle préoccupation à faire oublier que sa barbe et ses cheveux sont blancs; il s'avance vers quelque dame cachée pour nous, ses gants dans la main droite et l'autre main placée sur la garde de son épée. Une cape de drap noir terminée par un large galon brodé et doublée d'étoffe rouge recouvre un justaucorps de soie rosée; les trousses formées de bandes blanches dentelées, brodées d'ornements roses et appliquées sur une étoffe jaune orange, unissent les chausses de la même couleur au justaucorps. Une collerette fuyautée encadre la tête du gentilhomme, que surmonte un haut toquet de velours noir. La longue épée, enveloppée dans son fourreau de velours noir et suspendue à trois lanières de velours vert, ne suffirait pas à nous instruire de la qualité du personnage, car Cesare Vecellio nous apprend que « tous les Espagnols portent l'épée, même les cordonniers, les tailleurs et autres artisans. »

XVIe Siècle

DAME DE FLORENCE

Un des peintres les plus célèbres que l'Italie ait vu naître, un de ceux du moins qui mérite d'être placé, dans l'histoire de l'art italien, au nombre des plus grands, Andrea del Sarto, ne serait pas jugé à sa juste valeur par l'homme qui n'aurait pas visité Florence, sa patrie. Outre les tableaux nombreux et superbes qui décorent les salons de la galerie Pitti ou du musée *degli Uffizi*, des fresques admirables exécutées sur les murailles du couvent des *Scalzi* ou de l'église de l'*Annunziata* accusent une science de dessinateur et une entente du style que les œuvres de cet artiste éparses dans le reste de l'Europe sont incapables de révéler aussi complétement. C'est à une des fresques du petit cloître qui donne accès à l'église de l'Annunziata, la *Naissance de la Vierge,* que nous avons emprunté la figure que nous reproduisons. Si l'on en croit une tradition vraisemblable, que viennent confirmer les nombreux portraits qu'Andrea del Sarto peignit de sa femme, ce serait Lucrezia del Fede qui aurait posé pour le peintre, et celui-ci, par un anachronisme auquel nous ont habitué ses contemporains et ses prédécesseurs, a donné aux pieux assistants de la naissance de la Vierge, le costume des personnages de son temps ; heureux anachronisme

qui nous permet d'emprunter à une œuvre célèbre et admirable le costume authentique des Florentines de distinction. Nous avons constaté plus haut (page 31) l'analogie singulière qu'avaient entre eux, au XVI^e^ siècle, les vêtements portés par les femmes milanaises et florentines, et nous citions, à l'appui de notre assertion, la figure que nous publions en regard de cette notice. En la mettant sous les yeux de ceux qui nous lisent, nous pensons les convaincre de la justesse de notre rapprochement, et en même temps compléter les renseignements que fournissait le costume milanais. La femme qui le revêt est vue de dos, et par conséquent laisse inexpliqué l'ajustement de la robe sur le devant; il n'en est plus de même aujourd'hui : la robe de soie rouge retroussée est doublée de soie verte; le corsage, coupé carrément et garni de galons de velours noir, est décolleté et laisse voir le haut de la chemise brodée; un jupon de soie grise apparaît sous la robe; un voile bleu recouvert de gaze cache en partie les cheveux blonds, et un petit collier d'or orne le cou de la belle et peu commode Lucrezia del Fede.

XVIe Siecle

ALBERT, ARCHIDUC D'AUTRICHE

La charmante miniature qui nous fournit le portrait placé en regard de cette notice et le portrait suivant est possédée par la Bibliothèque impériale de Paris; exécutée par un miniaturiste flamand qui a eu la modestie regrettable de ne pas se nommer, elle nous semble avoir appartenu à quelque livre d'heures commandé par le seigneur et la dame que l'on voit ici agenouillés devant la Vierge. En examinant les portraits des personnages célèbres de la Flandre gravés à la fin du XVI^e siècle, époque à laquelle fut exécutée cette miniature, on n'hésite pas à reconnaître l'archiduc Albert et sa femme Isabelle Claire Eugénie, gouverneurs des Pays-Bas catholiques.

L'archiduc Albert, né en 1559, fut très-jeune nommé cardinal archevêque de Tolède; en 1583, Philippe II, roi d'Espagne, ayant placé en lui toute sa confiance, l'envoya, avec le titre de vice-roi, gouverner le Portugal, et, fort satisfait de la façon avec laquelle il avait occupé ce poste élevé, il lui confia, quelques années plus tard, le gouvernement des Pays-Bas. L'archiduc Albert n'eut plus, dès lors, un instant de tranquillité; il eut des luttes perpétuelles à soutenir avec une partie de ses sujets qui ne vou-

laient pas accepter sa domination, et la paix conclue à Vervins en 1598, entre la France et l'Espagne, lui donna seule un moment de repos. Il profita de ce temps d'arrêt dans les hostilités pour épouser Isabelle Claire Eugénie, fille de Philippe II. Mais la période de calme ne fut pas de longue durée. Les Hollandais, refusant de se soumettre à un souverain d'origine autrichienne, soutinrent de nouveaux combats, toujours sans résultat définitif, et il fallut un traité de paix, signé en 1621, pour clore la campagne. Cette année même l'archiduc Albert mourut, laissant, malgré les guerres perpétuelles qu'il avait soutenues, le pays dans un état prospère; il avait trouvé le temps de s'occuper activement des affaires de la paix, et son administration intérieure laissa des souvenirs de justice et d'équité.

L'archiduc nous apparaît ici dans un costume qui convient tout à fait à l'existence qu'il mena. Le haut du corps, revêtu d'une cuirasse en acier doré, doublé de drap rouge, nous montre le guerrier toujours prêt au combat, et les trousses bleues et les chausses blanches, vêtements mis de côté en campagne, mais portés par tous les hommes du XVI^e^ siècle pendant la paix, nous représentent le souverain au repos. Une large fraise lui encadre le visage, et des manchettes terminent les brassards; le casque surmonté de plumes jaunes, placé devant lui, semble être un casque de parade plutôt qu'un casque de combat; sa forme indique qu'il est uniquement destiné à recouvrir le crâne et non pas à protéger la face, qui reste découverte, et qui est ainsi exposée aux projectiles de toute nature.

XVIe Siècle

ISABELLE CLAIRE EUGÉNIE

GOUVERNANTE DES PAYS-BAS

« Isabelle Claire Eugénie était, nous dit Brantôme, une princesse de gentil esprit, qui faisait toutes les affaires du roi son père, et y était fort rompue; aussi l'y nourrissait-il fort. » En effet, si l'on jette un coup d'œil sur la biographie de la noble archiduchesse d'Autriche, on remarque que sa vie a un caractère particulier qui dénote une nature exceptionnelle. Philippe II, son père, reconnaissant l'esprit supérieur et la haute intelligence des affaires publiques qui la distinguait, rêvait pour elle une alliance illustre. Après avoir tenté, sans succès, d'obtenir du roi de France, Henri IV, qu'il répudiât Marguerite de Valois, sa femme, pour épouser Isabelle Claire Eugénie, après avoir cherché autour du roi quelque prince puissant qui pût augmenter son influence et agrandir son autorité, il finit par désigner, en 1597, comme époux à sa fille, le cardinal-archiduc Albert, auquel il avait confié auparavant le gouvernement des Pays-Bas. Comme dot, il abandonna la souveraineté de la Flandre et de la Franche-Comté, et les deux nouveaux souverains firent leur entrée solennelle à Bruxelles, capitale du royaume, en 1599. La fille de Philippe II conserva mariée l'influence qu'elle avait eue précédemment; elle accompagnait son mari à la guerre, et, dans

un moment critique où l'armée, privée de ressources, semblait refuser d'obéir aux ordres de l'archiduc Albert, elle passa en revue les troupes, et offrit publiquement de vendre tous ses bijoux pour subvenir aux besoins les plus pressants. En 1621, l'année même où l'archiduc Albert mourut, Philippe IV, qui montait sur le trône, enleva à sa tante Isabelle le gouvernement des Pays-Bas, et ne lui laissa que le titre de gouvernante de la contrée. Ce titre lui permit encore de rendre des services à son pays adoptif, et elle sut déjouer une conspiration qui ne tendait à rien moins qu'à ériger en république les provinces dont elle avait, pendant de longues années, dirigé la politique. Isabelle Claire Eugénie, morte en 1633, fut regrettée de tous ses anciens sujets, auxquels elle avait su inspirer un tel respect que les protestants eux-mêmes, dont elle n'avait guère favorisé la religion, la pleurèrent à l'égal des catholiques.

Nous voyons ici l'archiduchesse revêtue de ses plus beaux habits; agenouillée sur un coussin de velours vert, elle implore, les mains jointes, l'intercession de la Vierge. Une robe longue, trop longue, — c'était déjà la mode, — lui couvre entièrement le corps; elle est de couleur claire, violet et jaune tendre; les manches affectent une forme particulière : elles sont très-amples, et, quoique pendantes ici, elles peuvent être adaptées au bras et recouvrir les manches collantes du vêtement de dessous qui apparaît. Le corsage de la robe descend très-bas et se termine en pointe, et la jupe, ouverte sur le devant, est retenue par des petits nœuds de ruban qu'un peu plus tard on nommera aiguillettes. Une large fraise encadre la figure de la pieuse archiduchesse, et une grenade, posée au hasard dans la chevelure, fait ressortir la blancheur du teint et l'éclat des cheveux noirs de la noble dame.

XVIe Siècle

DANSEUR ET DANSEUSE SOUS HENRI III

La ville de Rennes eut une large part dans la distribution d'objets d'art qui fut faite aux musées de province par suite du décret du 14 fructidor an VIII. Parmi les tableaux précieux provenant de cette donation, on remarque la peinture à laquelle appartiennent les deux figures gravées ici. Ce tableau, attribué longtemps à l'un des Clouet, nous semble devoir être compris parmi les œuvres anonymes de quelque maître français inconnu du temps de Henri III. Les conservateurs du Musée du Louvre, possesseurs des *Noces de Joyeuse*, peinture exécutée, à n'en pas douter, par le même artiste, et destinée certainement à servir de pendant au tableau du Musée de Rennes, ont également rejeté cette attribution illustre. Rien ne rappelle, en effet, dans ces tableaux précieux au point de vue de l'histoire des mœurs et du costume, la main savante et distinguée des peintres Clouet, et l'intérêt qui s'attache à ces œuvres d'art suffit à expliquer la place qu'elles occupent dans nos musées.

Le jeune homme et la jeune dame que l'on voit ici tiennent la gauche

du tableau ; ils s'apprêtent à danser et vont quitter les patins[1] qu'ils portent aux pieds ; le danseur est vêtu avec la recherche d'un mignon : le pourpoint, les trousses, les chausses et les souliers sont blancs et délicatement taillés ; la dame, parée d'une robe de soie rose ouverte sur la poitrine et sur les bras, et laissant à découvert une chemisette blanche écartelée de petits losanges bleus, se tourne vers son cavalier qui la tient par la taille ; en relevant négligemment sa robe, elle laisse voir le jupon de dessous, qui est vert. Elle tient à la main un éventail qui suffirait à faire connaître, s'il en était besoin, l'époque exacte du costume qu'elle porte ; c'est seulement sous le règne de Henri III, en effet, que l'éventail prit la forme qu'il affecte ici et qu'il a définitivement adoptée ; jusque-là il était formé par un morceau de carton ovale fixé à un petit bâton et entouré de plumes.

---

[1] Brantôme (*Vies des Femmes galantes*, édition Garnier, 1848, p. 187) parle de ces chaussures singulières dans le chapitre III : *Sur la beauté de la belle jambe et de la vertu qu'elle a :* « Puis faut accompagner le pied d'un bel escarpin blanc, et d'une mule de velours noir ou d'autre couleur, ou bien d'un beau petit patin, tant bien fait que rien plus, comme j'en ay veu porter à une très grande dame de par le monde des mieux faits et plus mignonnement. » ..... « Mais ces petits patins et escarpins sont pour les grandes et hautes femmes, non pour les courtaudes et nabottes, qui ont leurs grands chevaux de patins liégés de deux pieds : autant vaudroit voir remuer cela comme la massue d'un géant ou comme la marotte d'un fou. »

XVIe Siècle

FRANCE — COSTUME DE FOU

La figure que nous reproduisons a été extraite par nous d'une grande estampe sur bois coloriée, conservée au Musée de Blois, et dont la rareté est telle que, malgré les recherches les plus assidues, on n'est pas encore parvenu à en rencontrer une seconde épreuve. Cette estampe, qui était collée sur une poutre et qui, dans cet état, a été extraite, avec le bois qui la préservait de la destruction, d'une ancienne maison de Blois, mesure quatre mètres soixante-cinq centimètres de long; encore est-elle tronquée et pourrait-elle bien avoir été d'une plus grande dimension. Certaines parties actuellement bien conservées laissent voir le sujet suivant : en tête plusieurs personnages à cheval se distinguent aisément; vient ensuite une sorte de chariot traîné par un cheval sur lequel est monté un homme vêtu d'une casaque rouge que la légende appelle *Malheur* et qui s'exprime ainsi :

La Gorre de Rouen je traine
Soubz le grant Credo en attente
Ie suis Malheur qui pour estreine
La donne au fol qui trop contente
Et fault que de moi se contente
Quant santé se tourne en douleur
Folz amoureux ayez entente
Et vous gardez de tel malheur.

Dans ce chariot est assise une femme, *la Gorre de Rouen*[1], sous un pavillon qui porte cette enseigne : *le grant Credo,* et derrière se voit une foule de tambours, fifres dont notre figure fait partie, hallebardiers grotesques et gens de cheval que désignent les inscriptions en partie effacées sous les noms de *poursuyvans, goutteux, perclus,* etc.; plus loin des hommes toujours vêtus du bonnet à longues oreilles et armés de béquilles s'appellent le *scelleur,* les *lacquetz;* d'autres, montés sur des mules, se nomment le *chancelier, souvenir amoureux;* enfin le cortége se termine par la *goutte,* la *diette* ou autres maladies et remèdes analogues. Cette estampe satirique, dont le titre pourrait être *avertissement aux folz amoureux,* a été exécutée dans la seconde moitié du XVI^e^ siècle, et les costumes qu'elle nous transmet offrent tous un caractère bien particulier. Celui que nous avons choisi se distingue par son originalité. Cette cotte, ces manches et ce collet dentelés ne sont pas dénués d'élégance; ces jambes diversement vêtues, l'une d'un long bas vert et blanc, l'autre d'une culotte tailladée et bouffante, séparée du bas vert par une culotte blanche apparente, le justaucorps jaune recouvert par un vêtement blanc doublé de soie verte, forment un ensemble assez bizarre dont on aurait quelque peine à trouver ailleurs l'équivalent au XVI^e^ siècle. Ce n'est pas d'ailleurs un costume historique proprement dit que nous avons la prétention de publier. En empruntant à une mascarade un de ses personnages, nous avons voulu donner un exemple de ces vêtements bizarres que revêtaient à certains jours les Français pour se divertir et pour amuser la foule avide de tout temps de ces travestissements grotesques.

---

[1] Sainte-Palaye, dans son Glossaire manuscrit, dit que Gorre est un nom que l'on donne à Rouen à la *grande vérole* pour la distinguer de la petite. Rabelais (Pantagruel, livre V, chapitre XXI) parle du mal de Rouen, et on lit dans les *Contes et Discours d'Eutrapel* (Rennes, 1586, pag. 389) : « Cette grande gorre de vérole ainsi baptisée par ceux de Rouen. »

XVIe Siècle

FRANCE — LUTTEURS

Le roi François I^er, dont la jeunesse avait été fort agitée et qui avait, dès sa plus tendre enfance, aimé avec passion les exercices du corps et les jeux d'adresse, conserva toute sa vie un certain goût pour ces luttes et ces combats singuliers dans lesquels les muscles, en se développant, acquéraient une agilité et une souplesse dont on n'a guère l'idée à notre époque. Une tapisserie du XVI^e siècle, possédée par M. de Monbrison et mise par lui obligeamment à notre disposition, nous fait assister à une de ces luttes dans lesquelles le vainqueur est le plus leste et le plus adroit. François I^er, assis sur un échafaud fermé par une balustrade, est entouré de seigneurs et de dames; à la droite du roi se voit un veneur tenant sur le poing son faucon et recevant d'un jeune homme une riche bague, gage probable d'une victoire à la chasse. Au-dessous de la tribune royale, sur un gazon fleuri, deux hommes viennent de lutter; l'un d'eux est renversé sur le dos, l'autre, vêtu exactement des mêmes habits, trousses collantes, jambes bleue et blanche à gauche, blanche à droite, veste de soie violette à reflets bleuâtres, semble vouloir encore continuer le combat, mais le juge du camp, homme fort et élancé, tout habillé de rouge, trousses tailladées et laissant voir un

vêtement de dessous blanc, bas noués au-dessus du genou par une jarretière de soie blanche, veste ajustée au corps par un mince cordon, toque noire surmontée d'une plume blanche, s'avance et retient l'ardeur de l'heureux champion.

Au premier examen, cette tapisserie nous avait paru représenter un de ces combats en champ clos que le souverain autorisait quelquefois lorsque deux nobles avaient entre eux un différend qui ne pouvait se terminer à l'amiable, combat auquel assistait et que jugeait le souverain lui-même ou bien le connétable désigné à cet effet. Mais lorsque nous vîmes qu'aucun des combattants n'avait d'armes, pas même cette *livre de fer* dont parle La Chatégneraye dans son défi à Jarnac, nous nous arrêtâmes à cette opinion qui nous semble d'ailleurs corroborée par le costume bien particulier de ces champions, que nous avions sous les yeux un de ces combats commandés pour le plaisir du roi et de la cour et dans lequel l'adresse seule était en jeu et non pas l'honneur. Ce qui vint encore corroborer notre opinion, c'est que le juge du camp nous semble d'une plus noble extraction que les lutteurs, sorte de rustres, habitués dès l'enfance à exercer leurs corps au détriment des facultés intellectuelles.

XVIe Siècle

ANGLETERRE — JEUNE FILLE

La mode, dont chacun subit plus ou moins la loi, semble tourner dans un cercle qui ramène à des époques éloignées, mais certaines, les mêmes habitudes dans la coupe des vêtements. Tel ajustement qui, si l'on ne songe à jeter un regard en arrière, nous paraît absurde ou tout au moins bizarre, fut, à une époque peu éloignée de la nôtre, en grand honneur. Ces jupes extravagantes qui s'étalent sur des armatures de baleine ou d'acier ne sont autre chose qu'une contrefaçon atténuée des paniers de nos grand'-mères ; ces petits chapeaux plus masculins que féminins portés aujourd'hui par les élégantes sont, si l'on en juge par les costumes du temps de Marie Stuart ou par la figure que l'on voit ici, d'une originalité aussi douteuse. La jeune Anglaise que l'on a sous les yeux est coiffée de la même façon que les dames que l'on rencontre aux bains de mer ou sur le boulevard des Italiens ; il en est de même des cheveux blonds retenus dans un léger filet de soie : ils furent portés de la sorte, si l'on en croit les statues que l'antiquité nous a transmises, aux époques les plus reculées. Une collerette à larges tuyaux, — cette coutume reviendra comme toutes les autres, — encadre le visage de la jeune Anglaise, et une longue robe d'étoffe unie, mais

de belle qualité, recouvre tout son corps. Cette robe de laine brune doublée de soie rouge est dénuée d'ornements ; trois galons sur le haut des manches plates et un velours qui garnit le haut du corsage en font tous les frais, et n'était cette guimpe de mousseline réveillée par des dessins d'or, ce qui n'est pas à la portée de tout le monde, nous aurions été tenté de croire que notre jolie Anglaise était de condition médiocre. Ce détail de toilette nous apprend simplement que les jeunes filles riches se mettaient avec une simplicité de bon goût qui était loin de nuire à leur jeunesse et à leur beauté. Deux petits bouquets de fleurs qu'elle porte, l'un dans son corsage, l'autre à la main, témoignent encore d'une certaine aisance, car le climat de l'Angleterre ne permet aux fleurs de se produire qu'à force de soins et de dépenses.

XVIe Siècle

FRANCE — TROMPETTES DE JOUTES

Les deux hommes que l'on voit ici sonnant de la trompette sont extraits par nous de la même tapisserie à laquelle nous avons précédemment emprunté des lutteurs. Cette tapisserie intéressante, dont nous avons donné plus haut la description, est entourée d'une riche bordure portant un écusson compliqué qui se blasonne ainsi : partie au premier d'argent fretté de sable, brisé d'une étoile d'or en chef; au deuxième aussi d'argent au chevron de gueules accompagné en chef de deux étoiles d'azur. Malgré nos recherches il nous a été impossible de retrouver le nom de la famille que ces armoiries désignent, et nous en sommes réduits à laisser inexpliqué ce double blason qui eût pu mettre sur la voie du fait exact que retrace cette tapisserie. Ces deux jeunes hommes, le premier de race noire, le second de couleur blanche, sonnent dans de longues trompettes la fin du combat; ils annoncent la victoire de l'un des deux champions et publient au loin que la lutte a cessé. Leur costume diffère assez de ceux que l'on a coutume de rencontrer à cette époque pour qu'il soit bon de le décrire; il semble tout d'abord attester la condition inférieure de ceux qui en sont revêtus : le justaucorps vert tailladé sur la poitrine est recouvert d'une sorte de tunique dont

on trouverait difficilement ailleurs un exemple. Cette tunique rose est tantôt boutonnée jusqu'au menton, tantôt laissée ouverte pour laisser voir le justaucorps; deux longues manches découpées à plusieurs places pendent jusqu'à terre, mais peuvent au besoin recouvrir la manche verte qui suit la forme du bras; un chapeau de feutre blanc surmonté de deux plumes couvre la tête du nègre, aux oreilles duquel sont suspendus des grelots; l'autre musicien est coiffé d'un toquet de soie rose orné d'une plume blanche qui flotte au vent. La longue draperie bleue fleurdelisée suspendue aux trompettes s'appelle fanon. Aujourd'hui encore dans l'armée les trompettes et les clairons de nos régiments d'élite sont accompagnés de cette draperie qui porte le chiffre ou les armoiries du souverain. On n'est pas d'accord sur le nom que l'on donne à ces draperies flottantes; dans l'armée actuelle on les nomme *flammes du clairon,* et chez les auteurs qui ont eu à désigner sous un nom cette partie de l'uniforme, on la trouve désignée par les mots bannière armoriée, bannerole, fanon ou banne.

XVIe Siècle

JEUNE FILLE DE DANTZICK

Au XVI^e siècle, les habitants de Dantzick étaient libres et ils achetaient leur indépendance à l'aide d'un tribut qu'ils payaient au roi de Pologne; aujourd'hui ils dépendent de la Prusse et ne songent plus à recouvrer leur liberté. La jeune fille dont nous publions l'image paraît, si l'on a égard à ce tablier brun qui protége le devant de sa robe, être en habit de tous les jours. Comment admettre cependant qu'elle vaque aux soins du ménage avec cette couronne d'or qui lui surmonte la tête et qui n'était guère en usage à Dantzick, comme dans les autres pays de la haute Allemagne, que le jour où les jeunes filles se rendaient à l'église pour se marier? Cette coiffure, qui était en or massif orné de pierreries, n'était pas à la portée de toutes les fortunes et semble indiquer que notre jeune fille est de noble famille; son costume, d'une élégante simplicité, se compose d'une robe de soie verte bordée de soie rouge; de longues manches adaptées au corsage ou coupées en deux endroits pouvaient à certains jours couvrir les bras et les protéger contre les frimas. Les beaux cheveux blonds laissés libres flottent au vent et ne sont ni tressés ni retenus par aucune entrave.

La ressemblance qui existe entre les costumes polonais et ceux des dames

de Dantzick n'étonnera plus lorsque l'on se sera rendu compte de la position géographique de ces deux pays. La province dont Dantzick est la capitale, placée à l'extrémité de la Prusse du côté du nord, et bordée par la Pologne, est aujourd'hui encore habitée par une population presque entièrement polonaise. Les conquêtes modernes, en changeant la nationalité de ces contrées, n'ont pu modifier absolument les mœurs et imposer aux costumes une réforme complète. A plus forte raison au XVI^e^ siècle, où Dantzick était la capitale d'un État qui savait, à prix d'argent, se rendre indépendant, les communications fréquentes qui existaient entre voisins avaient-elles établi une similitude dans les choses extérieures de la vie que l'on constate aisément aujourd'hui et une communauté d'idées que les historiens de ces pays sont unanimes à reconnaître.

XVI.E SIÈCLE

FLANDRE — ÉCUYER

Parmi les ouvrages de tapisserie que le XVI^e siècle nous a légués, il n'en est pas de plus célèbres que cette suite possédée aujourd'hui par le Musée de Cluny et relative à l'histoire de David et de Bethsabée. Cette série de dix tapisseries représente David jouant de la harpe devant l'arche sainte, usant de son autorité royale pour attirer chez lui Bethsabée, donnant mission à Urie, le mari de Bethsabée, d'aller porter au loin ses ordres, et le livrant ainsi à une mort certaine; l'armée de Joab sous les murs de Rabbath, la prise de cette ville; Bethsabée reçue comme reine par David, David ayant appris la mort de son enfant se rendant dans le temple pour implorer le pardon de l'Éternel, et David partant pour combattre les ennemis de Dieu; enfin la dernière tapisserie nous montre David écoutant les remontrances du prophète Nathan; plusieurs figures allégoriques, la Contrition, la Colère de Dieu, la Miséricorde, la Justice, la Sagesse et la Pénitence, assistent à cet entretien, et la Pénitence met en fuite une autre figure allégorique, la Luxure, symbole de la vie passée du roi David. L'histoire de ces tapisseries est connue, mais on ignore si elles furent commandées par l'Angleterre ou par la France; les historiens qui se sont particulièrement occupés de cette question sont portés à croire qu'elles furent exécutées pour des Français, et on les regarde généralement comme provenant des manufactures d'Arras. Elles appartinrent successivement au marquis Spinola, au duc d'York et à la maison Serra, de Gênes. Elles furent achetées de cette famille, en 1847, pour la somme de trente-six mille francs.

Ce fut M. le comte Duchatel, alors ministre de l'intérieur, qui en ordonna l'acquisition sur la proposition du Comité des monuments historiques. En même temps que cette généreuse décision dotait la France d'une collection de la plus haute importance au point de vue de l'industrie nationale, les historiens du costume et des mœurs trouvaient dans cette suite précieuse des documents irrécusables sur les modes et sur les habitudes en usage dans les Pays-Bas au commencement du XVI^e^ siècle. L'artiste qui en fournit les dessins donna aux personnages bibliques qu'il mit en scène les habits que portaient ses contemporains, et il n'est pas douteux que David reçoit Bethsabée comme reine avec le même cérémonial qui présidait à l'avénement d'une souveraine sur le trône des Pays-Bas. Ce sont en effet des costumes flamands plutôt que des costumes français que conservent ces tapisseries. Le jeune homme dont on voit ici l'image est un des plus proches suivants d'Urie ; il se tient debout, la lance à la main, en face du roi David donnant à Urie agenouillé l'ordre d'aller combattre Joab ; devant lui se voient les armes de l'envoyé, un bouclier et une hache d'armes ; le costume que revêt ce jeune homme est celui d'un écuyer du XVI^e^ siècle : des chausses collantes tailladées sur le devant des cuisses et une veste large à laquelle sont fixées des manches bouffantes forment tout son habillement ; un poignard et une escarcelle retenus au ceinturon sont suspendus à son côté. Sa coiffure est particulière : ce toquet rond posé sur un filet à larges mailles qui ressemble à ce que nous nommons un béret rappelle les coiffures allemandes du XVI^e^ siècle ; il ne faudrait pas conclure de là cependant que cette coiffure était exclusivement en usage dans les pays d'outre-Rhin, car une estampe, gravée par Thomas de Leu, nous montre Charles, connétable de Bourbon, coiffé de la même manière ; un chapeau rond à larges bords, suspendu sur le dos par deux cordons noués sur la poitrine, remplace au besoin ce béret, qui semble être une coiffure d'apparat.

XVIe. Siècle

ESPAGNE — DAME DE CASTILLE

Nous avons déjà eu l'occasion plusieurs fois de faire notre profit de l'inappréciable recueil de dessins formé par M. de Gaignières et conservé à la Bibliothèque impériale de Paris ; cette fois encore nous avons emprunté aux cartons de cet amateur célèbre le costume que nous publions en regard de cette Notice. Il est vrai que c'est l'aquarelle originale que nous avons eue sous les yeux ; de cette façon il nous a été possible de constater d'une manière certaine l'exactitude des copies faites par les ordres de M. de Gaignières en même temps que la lourdeur souvent maladroite avec laquelle elles sont exécutées. Quoi qu'il en soit, le costume est intéressant, et nous avons cru utile de le publier. Il nous est impossible de désigner d'une façon certaine la ville qu'habitait la dame qui le porte ; l'inscription placée au bas : *Dame d'Haspanta, ville du Royaume de Castille,* 1572, ne nous fournit pas un renseignement suffisant : Haspanta est probablement un nom défiguré ou tellement modifié, qu'il est devenu méconnaissable aujourd'hui, car il est totalement inconnu, et les vieilles cartes de Castille ou les dictionnaires les plus anciens et les plus complets des villes espagnoles n'en font aucune mention. Une robe noire tailladée aux manches

et doublée de soie verte est retroussée jusqu'à la ceinture et laisse apparaître entièrement le jupon de laine rouge couvert de petits dessins noirs de bon goût ; une guimpe et de très-larges manches de mousseline blanche sont parsemées d'étoiles noires qui se retrouvent encore dans la petite coiffe posée sur le sommet de la tête ; les pieds sont isolés du sol par des *alpargates*, chaussures particulières à l'Espagne pendant le XVI^e^ siècle, et dont nous avons déjà parlé plus haut (page 24). La disposition générale du costume rappelle l'ajustement de la Dame de Burgos, sans faire double emploi cependant ; tandis que celle-ci semble appartenir, eu égard à ses vêtements, à une classe peu élevée de la société, l'élégante Castillane dont nous donnons aujourd'hui l'image porte des habits qui permettent d'assurer qu'elle est de haute famille et de noble extraction.

Didier sc

FLANDRE — DAMOISELLE

La jeune fille que l'on voit ici est une suivante de Bethsabée : l'épouse infidèle, faisant ses adieux à son mari partant pour combattre Joab, est accompagnée de deux dames d'honneur; celle-ci est l'une d'elles : de même que la figure de jeune homme que l'on voit à la page précédente, elle est extraite par nous de cette suite fameuse de tapisseries possédées par le Musée de Cluny sur lesquelles se déroulent les événements relatifs aux amours de David et de Bethsabée. Ce costume, dessiné par un artiste des Pays-Bas, nous fait songer à quelque œuvre de Lucas de Leyde; c'est le nom de cet artiste, plus qu'aucun autre, qui vient à la pensée en regardant cette jeune fille élancée et fine, vêtue avec une élégance de bon goût qui se fait sentir dans la façon dont le costume est porté plus encore que dans le costume lui-même; une très-longue robe de soie verte, bordée d'un galon d'or, a été retroussée à dessein par l'artiste, désireux de montrer son habileté à disposer les draperies; les manches, également très-amples, laissent voir le bras enveloppé dans une mousseline bouffante que comprime en haut et en bas une étoffe fixée sur le bras même et accusant la forme; au corsage carrément coupé sur la poitrine pend un collier d'or terminé par

un médaillon du même métal; les cheveux blonds de la jeune fille sont recouverts d'une légère gaze transparente fixée par une coiffe d'or garnie de perles fines et rendue moins pesante à l'aide d'une passe en velours rose; deux rubans roses noués sur le sommet de la tête et retenus au cou tomberaient jusqu'au bas de la robe si la jeune dame ne prenait soin de les retenir dans sa main gauche.

Si l'on a gardé le souvenir d'une figure publiée dans les costumes de MM. Bonnard et Mercuri (t. II, n° 134), figure empruntée à un tableau de Lucas de Leyde que possède l'Académie des Beaux-Arts à Pise, on partagera, nous n'en doutons pas, l'opinion que nous émettions plus haut, que le dessin de notre Damoiselle pourrait bien être attribué au célèbre Hollandais. Conclure de là que ces tapisseries ont été exécutées d'après des modèles inventés par Lucas de Leyde serait peut-être présomptueux; ce qui nous paraît incontestable, c'est que l'influence de l'école dont Lucas de Leyde fut un des chefs est évidente, et que chercher en dehors des Pays-Bas l'origine de ces compositions serait imprudent et certainement inutile.

XVIe Siècle

PAYS-BAS — SOLDAT WALLON

De même que la Suisse, le pays Wallon, qui se composait au XVI^e siècle d'une grande partie des contrées occupées aujourd'hui par la Belgique, le Limbourg et le duché de Luxembourg, fournissait aux puissances voisines qui voulaient les enrôler un certain nombre d'excellents soldats qui, en plusieurs circonstances, rendirent de grands services à ceux qui les employaient. La coutume d'attirer de ces troupes en France fut un moment assez générale pour qu'un nom leur ait été donné, celui de Gardes Wallonnes. C'est le costume d'un de ces soldats au service de l'Espagne [1] que nous publions d'après un recueil de dessins anciens conservé au Cabinet des estampes de Paris ; des trousses larges formées de bandes rouges tailladées laissant passer une étoffe blanche bouffante surmontent les chausses également rouges ; un pourpoint de drap noir tailladé et sans manches, mais avec de petites basques tombantes, recouvre entièrement le buste, et des

[1] Ce qui nous fait penser que notre personnage est un soldat wallon au service de l'Espagne, c'est qu'il se trouve, dans le recueil auquel nous l'empruntons, en compagnie de seigneurs, de dames, ou de soldats espagnols.

manches blanches sont ajustées à un vêtement de dessous qui n'apparaît pas; une fraise encadre la tête que recouvre un casque, nommé *morion*. Un long sabre est suspendu au côté de ce soldat wallon, qui tient à la main une hallebarde de combat.

Nous trouvons dans *les Hommes illustres et grands capitaines*, de Brantôme, le passage suivant relatif aux morions, et nous croyons utile de le rapporter ici : « M. de Strozze, dit l'historien français (édition du *Panthéon français*, tome I^er^, p. 648-649), approuvoit fort les corcelets gravés de Milan et ne trouvoit point que nos armuriers parvinssent à la perfection non plus qu'aux morions; car ils ne les vuidoient pas si bien et leur faisoient la creste par trop haute. Mais après, il crya tant qu'ils y vinrent; et trouva un doreur à Paris, qui les dora aussy bien ou mieux, d'or moulu, que dans Milan, ce qui fut une grande espargne pour les soldats : car, au commancement, il n'y avoit morion ainsy gravé d'or qui ne coustat dudit Negrot quatorze escus. Je le puis dire, pour en avoir acheté plusieurs de luy à tel prix, ce qui estoit trop. Mais après M. de Strozze mit ordre qu'on acheteroit dudit Negrot le morion blanc gravé à bon compte et puis on le donnoit à ce doreur de Paris et ne revenoit qu'à huit ou neuf escus; du depuis cela a si bien continué que plusieurs maistres s'en sont meslés à forger, dorer et graver, que nous en avons veu une très grande quantité en France, et à bon marché. Aussy certes, faisoit-il très bon alors veoyr les compaignies françoises, mieux qu'à présent qui ont quitté les morions; car outre que c'estoit une chose fort nécessaire, tant à un assaut de ville à cause de pierres, qu'à des combats à cause des coups d'espée dont le soldat se garantissoit, elle estoit très belle et espouvantable à veoyr. »

XVIe Siècle

SOLDAT ALLEMAND

C'est encore un de ces volontaires toujours prêts à servir le souverain qui les paye que nous donnons ici. De même que le soldat wallon publié précédemment, le dessin qui nous a servi de modèle fait partie d'un recueil d'anciens costumes coloriés, conservé au Cabinet des estampes de la Bibliothèque impériale de Paris. Celui-ci offre cet intérêt particulier, que les trousses affectent une forme que nous n'avons pas rencontrée jusqu'ici. Pendantes et très-amples, elles semblent adaptées à une culotte collante. Ces sortes de trousses ne furent en usage, si l'on en croit des estampes regardées avec raison comme fort exactes au point de vue des costumes, que pour les lansquenets. C'est de cette façon que sont vêtus les artilleurs qui font le siége de Chartres, dans l'ouvrage de François Hogenberg, connu sous le titre de *Recueil de combats, massacres, siéges et entrées de ville et de plusieurs autres actions publiques arrivées sous les règnes des Rois Henri II, Charles IX et Henri III tant en France que dans les Pays-Bas*. Plusieurs fois, dans la précieuse publication de Perissim et Tortorel, et particulièrement dans *La première charge de la bataille de Dreux là où M. le connestable fut prins le 19 décembre 1562*, nous retrouvons le même

ajustement porté par *les enseignes des lansquenets ;* enfin, dans l'album de dessins mis par nous à contribution, l'auteur a inscrit au-dessous de cette figure ces mots peu équivoques : *souldart allemand*. Ce soldat est vêtu entièrement d'un habit rose et blanc, et un pourpoint de velours noir, à la ceinture duquel est suspendue une longue épée enveloppée dans son fourreau, vient seul interrompre la monotonie de l'ajustement général. Un chapeau de feutre jaune, haut de forme et à larges bords, lui recouvre la tête, et une hallebarde de combat ajustée à un long manche lui sert de défense.

XVIe Siècle

FRANCE — FEMME DE BAYONNE

Bayonne, par sa position géographique, touche à l'Espagne, et il est aisé de comprendre que les frontières sont impuissantes à empêcher les mœurs et les costumes d'avoir plus d'un point de ressemblance. Deux pays rapprochés l'un de l'autre, désunis uniquement par une chaîne de montagnes, les Pyrénées, subissant une loi différente, mais abrités par le même ciel et préoccupés des mêmes intérêts, ont forcément des besoins communs que les communications continuelles rendent plus frappants encore. La paysanne que l'on voit ici portant sur son bras son enfant peu vêtu accuse de suite la chaleur du climat; la mère la moins prévoyante ne se hasarderait pas à exposer ainsi au grand air, dans nos provinces humides et froides, son jeune enfant si la température douce des villes du midi n'autorisait une semblable façon d'agir. La coiffure, plus encore que le reste du costume, dénote le voisinage de l'Espagne. Cette sorte de turban terminé par une corne, auquel est attaché un fichu de toile de lin blanche qui entoure le visage et qui protége le derrière de la tête, fait songer aux coiffures mauresques que l'Arabie a laissées dans une partie de ces contrées longtemps dominées par ses rois. Le reste du vêtement est d'une grande simplicité;

une robe de laine doublée d'étoffe rouge et retroussée laisse voir un jupon de couleur foncée; une petite bourse rouge nouée par deux cordons retenus à la ceinture contient peut-être la fortune de la paysanne; des manches jaunes fendues en dessous attestent un corsage qui n'apparaît pas. Le costume du petit enfant est tout à fait primitif; une draperie verte qui ne couvre que la moitié de son corps en fait tous les frais. L'auteur du dessin colorié que nous avons copié est le même qui nous conserva les costumes des soldats wallons et allemands précédemment publiés. Ce recueil de dessins du XVI^e^ siècle est conservé au département des estampes à la Bibliothèque impériale de Paris.

XVIe Siècle

FRANCE — BOURGEOISE DE PARIS

Si les bourgeoises s'en allaient dans la ville, comme nous le voyons ici, le visage découvert et la tête fort dégagée, les nobles dames de la grande cité en agissaient autrement, nous apprend César Vecellio : « Les nobles matrones de Paris, dit-il, hors de leurs maisons, se cachent le visage et portent, en guise de masque, un morceau de soie ou de satin noir percé de deux ouvertures ; lorsqu'elles rencontrent quelque parent, elles se laissent voir pour saluer et se recouvrent aussitôt le visage. Cette coiffure, appelée *attifet*, qui forme deux arcs au-dessus des tempes, est recouverte d'une voilette fixée, à l'aide d'une épingle, sur les cheveux au milieu du front et retombant sur les épaules ; dessous cette voilette apparaissent les cheveux bien disposés. » La dame dont nous publions le costume est coiffée tout différemment, et si cette passe coupée carrément rappelle le panne des Italiennes, les rapports fréquents que la France eut au XVI^e siècle avec l'Italie, et les alliances que ses rois contractèrent avec les princesses de la maison de Médicis semblent expliquer suffisamment l'apparition de cette coiffure adoptée principalement dans la campagne de Rome. Le reste du vêtement de la jeune bourgeoise de Paris est conforme aux costumes géné-

ralement en usage au XVI^e^ siècle ; à une robe noire retroussée à dessein pour laisser voir un jupon de laine rouge, sont adaptées des manches à ouvertures très-larges et tombantes qui ne recouvrent qu'en partie d'autres manches plates d'étoffe bleue fendues en dessous et ornées de bouffants de mousseline blanche. Une collerette de mousseline, également blanche, couvre le haut de la poitrine et le cou, et disparaît dans le corsage de la robe terminé par un galon de velours noir. Notre bourgeoise porte à la main ses gants et devant elle est suspendu à un cordon de soie un petit miroir carré.

Le document contemporain que nous reproduisons d'après un ouvrage publié au XVI^e^ siècle et colorié à la même époque, auquel nous ferons plus d'un emprunt, nous a été obligeamment communiqué par M. Emile, amateur de Paris.

XVI^E SIÈCLE

ITALIE — NOBLE VÉNITIEN

Le noble Vénitien que l'on a sous les yeux est un des frères de Charles Magio, célèbre voyageur italien, à la mémoire duquel est entièrement consacré le manuscrit que nous avons mis à contribution. Ce manuscrit, possédé par le cabinet des estampes de la Bibliothèque impériale de Paris, renferme un grand nombre de miniatures relatives à la vie de Charles Magio. Tantôt ce sont des vues de pays qu'il a successivement visités ou parcourus, Alexandrie, Le Caire, Corfou, Rome, Florence, Bologne ou Venise ; tantôt ce sont de petits sujets relatant les faits les plus remarquables de son existence ; on le voit tour à tour implorant, au nom de la république de Venise, l'aide et la protection du pape pour combattre les Turcs et pour aller conquérir l'île de Chypre ; puis, près avoir essuyé un refus, il nous apparaît se mettant seul à la tête des troupes et tentant l'aventure. Il se rend maître de l'île, mais bientôt les Turcs, ayant fait venir du renfort, l'attaquent à leur tour, le font prisonnier lors de la prise de Famagouste et le réduisent à l'esclavage. On le voit alors vendu par son premier maître à des marchands chrétiens qui le traînent de ville en ville et qui le contraignent à des travaux et à des fatigues de toute nature. Plusieurs années

s'écoulent avant qu'il ne revoie sa patrie, et une grande miniature est consacrée à nous montrer Magio expliquant au doge entouré de sénateurs sa conduite, se justifiant devant la cour suprême des calomnies dont il avait été l'objet lors de sa défaite, et obtenant une réhabilitation publique. Sa famille avait elle-même désapprouvé cette expédition lointaine, et la miniature suivante représente le père de Magio amenant son fils devant ses frères et sœurs et procédant ainsi à une réconciliation. C'est cette miniature qui nous a fourni le costume que nous publions ici. Le frère de Magio est vêtu d'une longue robe violette dont la vaste manche est surmontée d'une *stola*[1]. Une simple toque noire lui couvre la tête, et on peut affirmer, si l'on en croit les nombreux documents venus jusqu'à nous, que tel devait être le costume des nobles Vénitiens au XVI^e^ siècle. Cette grande robe recouvrait un pourpoint, des chausses et des trousses et paraît avoir été en usage chez les hommes d'une classe assez élevée de la société lorsqu'ils sortaient de leurs maisons et lorsqu'ils devaient se produire en public. La miniature qui termine ce manuscrit nous montre Charles Magio et son fils accompagnés de leur ange gardien agenouillés devant la gloire céleste.

---

[1] Ce mot, qui signifie à proprement parler *étole*, correspond ici à ce que nous appelons un *chaperon,* insigne que portent les docteurs des différentes facultés. A l'origine, un ruban qui flottait au vent était fixé à une toque posée sur la tête. On a depuis longtemps remplacé par une fourrure ou par un large ruban de velours placé sur l'épaule cette coiffure, et on a conservé ce nom quoique l'on ait singulièrement modifié l'objet.

XVI[e] Siècle

FRANCE — VENEUR

Une estampe d'Étienne Delaune nous fait assister à une chasse au sanglier dans laquelle on voit des veneurs semblables à celui que nous publions ici. Pour se rendre maîtres de l'animal dangereux, les seigneurs qui se livraient à cette chasse avaient soin de se faire suivre par des hommes vigoureux et adroits dont la mission consistait, lorsque l'animal blessé se retournait furieux vers son agresseur, à protéger le chasseur en achevant la bête à l'aide de cet épieu que nous lui voyons à la main. De la sorte, le chasseur était à l'abri du danger et le veneur était garanti par cette arme terrible qu'il ne quittait jamais. Dans toutes les chasses d'ailleurs qui pouvaient offrir quelque péril, les seigneurs ne manquaient pas de se faire accompagner par des veneurs ainsi affublés, et dans une chasse à l'ours, également gravée par Étienne Delaune, nous retrouvons encore les mêmes costumes portés par les mêmes gens. Ce costume, n'étaient les étoffes qui diffèrent, se rapproche beaucoup des vêtements portés par tout le monde sous le règne de Charles IX; la culotte est verte, l'habit de dessous, dont les manches taillades seules apparaissent, est de la même couleur; il est recouvert par un pourpoint de buffle, également taillade; d'une main notre veneur tient

son épieu qui affecte la forme d'une courte lance, et de l'autre main un poignard; à une lanière de cuir passée autour de son corps est suspendu un petit cornet qui lui sert à prévenir de sa présence; un toquet lui recouvre la tête, et ses pieds sont chaussés de souliers de feutre noir.

L'estampe gravée sur bois et coloriée anciennement qui nous a servi de modèle appartient à M. Lechevallier-Chevignard; elle est accompagnée de ces quatre vers français :

La chasse est un noble exercice
Et des Grands l'vnique plaisir
Empeschant que leur vain loisir
Ne s'occupe à l'infame vice.

XVI^e Siècle

ÉCOSSE — JACQUES IV

Quoique le vêtement que porte ici Jacques IV, roi d'Écosse, rappelle le XV^e siècle plus que le XVI^e, nous n'avons pas hésité à le publier, attendu que les documents relatifs aux costumes écossais à des époques reculées sont assez rares et assez difficiles à rencontrer pour que l'on soit fort embarrassé pour faire un choix, et très-heureux d'accueillir les documents authentiques et contemporains lorsqu'ils se présentent. Une tunique de velours rose recouvre une cuirasse fort simple; et si l'arc, les flèches et le carquois semblent indiquer une époque plus reculée, il est bon de rappeler que l'arc fut en Écosse une arme nationale et que l'usage s'en est longtemps perpétué dans ce pays. Le dessin colorié que nous reproduisons fait partie d'un recueil précieux conservé au cabinet des estampes de Paris, recueil exécuté au XVI^e siècle et renfermant de nombreux costumes de cette époque. Les dates extrêmes de la vie de Jacques IV, 1472-1513, et l'âge du souverain au moment où il est représenté viennent encore corroborer notre opinion; c'est un homme d'une trentaine d'années que l'artiste a peint monté sur son cheval de bataille, et, en admettant cette hypothèse, c'est des premières années du XVI^e siècle qu'il faut dater ce costume. La vie de Jacques IV fut

très-courte et occupe dans l'histoire une assez petite place; arrivé au trône le 11 juin 1488 après la mort de son père Jacques III, il épousa en 1503 une sœur de Henri VIII, roi d'Angleterre, nommée Marguerite; il eut de ce mariage deux enfants; l'un d'eux, appelé à succéder à son père, à l'âge de deux ans, eut pour fille Marie Stuart. Les historiens affirment que Jacques IV était brave, généreux, magnifique et ambitieux; ils louent son noble caractère et s'accordent pour constater son dévouement à la France. Ce dévouement lui fut funeste, car il mourut le 9 septembre 1513 à la bataille de Floddenfield, alors que, dans un moment où la France se trouvait menacée, il avait consenti, sur la prière instante d'Anne de Bretagne dont il avait été le chevalier dans plusieurs tournois, à prendre les armes pour opérer une diversion et pour détourner le péril qui était imminent.

XVIe Siècle

FRANCE — GENTILHOMME

Le gentilhomme que l'on voit ici appartient à la cour de François I^er. Son costume rappelle, quant à la forme du moins, le portrait de Claude de Lorraine, premier duc de Guise, que nous avons publié plus haut (p. 55), et on comprendra son geste lorsque l'on saura qu'il s'incline devant le roi. C'est une tapisserie appartenant à un peintre distingué, M. Gustave Brion, qui nous l'a fourni. Un roi, assis sur son trône, écoute les prières d'une femme agenouillée devant lui, et le gentilhomme dont nous reproduisons l'image semble appuyer la requête de la suppliante plutôt qu'implorer pour son propre compte. Ce gentilhomme, eu égard à cet oliphant qu'il porte suspendu par une courroie à son pourpoint, paraît être quelque officier de la maison du souverain. On sait en effet que cette trompe d'ivoire, qui affecte la forme d'une trompe d'éléphant, et qui, par corruption, doit son nom à cette forme, n'était en usage que chez les grands seigneurs de la cour. « .... Et quand eut le preux chevalier, dit un chroniqueur, donné d'estoc et de taille et jettés, drus comme gerbes, en leur sang, tous ceux de la troupe des assaillants, il donna de son *oléphant,* non pour appeler secours, il n'en eut point demandé, mais pour que des siens on vint relever son corps qui

gîsoit et n'attendoit que la venue d'iceux pour rendre en Dieu son âme. » Le noble officier esi ici en habit de cour : son pourpoint rose à crevés est recouvert d'une petite tunique de soie ouverte sur la poitrine et serrée à la taille par une ceinture de cuir qui supporte une épée droite sur laquelle il pose la main gauche ; de l'autre main, il tient son toquet de velours noir à plumes et salue le roi. Une chaîne d'or passe sur son cou laissé à découvert et les revers de sa tunique sont en soie bleu clair ; ses chausses sont grises et ses souliers de feutre noir.

XVI^E SIECLE

ALLEMAGNE — BÉNÉDICTIN

Ce Bénédictin noir, que nous avons demandé à une vieille estampe allemande gravée sur bois et coloriée au XVI^e siècle, pourrait bien être un personnage connu qui joua un certain rôle dans l'ordre dont il fut un des principaux représentants. C'est le supérieur d'une abbaye, l'abbé, comme on l'appelle, sa crosse et sa mitre en font foi, et nous trouvons dans les ouvrages où il est question de l'histoire des Bénédictins, que Harmant de Kircberg, abbé de l'abbaye de Fuldes en Allemagne, obtint du pape Léon X, à la prière de l'empereur Maximilien, de réunir à la maison qu'il dirigeait l'abbaye de Hirsfeld, une des plus célèbres de l'Allemagne ; et l'importance de cette adjonction était telle qu'elle valut à l'abbaye de Fuldes de prendre le nom d'abbaye d'Hirsfeld. Or le texte imprimé au dos de l'estampe originale qui nous a servi de modèle dit positivement que cette gravure fut publiée en Allemagne en 1518, sous le pontificat de Léon X, en tête d'un missel imprimé par Thomas Anthelme Baden.

Quoique les moines de l'ordre de Saint-Benoît se soient subdivisés à l'infini, le costume traditionnel avait subsisté, à peu d'exceptions près, jusqu'au XVI^e siècle. Leur vêtement se composait d'une robe et d'un scapulaire

de laine noire avec un petit capuce de même étoffe et de même couleur. Tel était du moins leur costume à l'intérieur. Lorsqu'ils sortaient ou lorsqu'ils allaient au chœur, ils mettaient par-dessus ces habits un ample manteau de serge noire à grandes manches avec un capuchon terminé en pointe.

De toutes les congrégations pieuses, aucune plus que celle-ci ne contribua au progrès des études savantes, et l'influence que les ouvrages des Bénédictins eurent sur la direction des travaux historiques est incontestable. Malgré les services rendus par cet ordre religieux, qui sut toujours se tenir en dehors de la politique et se contenter uniquement de son influence morale, le nombre de ses monastères tend à diminuer tous les jours. Au xv^e^ siècle, l'ordre de Saint-Benoît avait en Europe quinze mille sept cents maisons, elle n'en eut plus, après la réforme, que cinq mille, et c'est à peine si on en compte cinq cents aujourd'hui. L'estampe que nous reproduisons appartient à M. Lechevallier-Chevignard.

XVIe Siècle

MATHIEU SCHWARTZ,

BOURGEOIS D'AUGSBOURG

En publiant le costume qui accompagne cette notice, nous n'avons pas eu seulement pour but de mettre sous les yeux des artistes un vêtement curieux, nous avons encore voulu faire connaître un recueil manuscrit auquel nous ferons ce seul emprunt, mais dans lequel on pourra trouver plus d'un intéressant document sur les modes en usage pendant une grande partie du XVI^e siècle[1]. Ce recueil, peut-être unique en son genre, contient cent trente-sept miniatures représentant les habits portés par un bourgeois aisé d'Augsbourg depuis son âge le plus tendre jusqu'à l'âge de soixante-trois ans six mois et vingt-trois jours. Par un scrupule qui n'étonnera pas lorsque l'on connaîtra le caractère de ce singulier personnage, Mathieu Schwartz, tel est le nom de ce bourgeois, commence son recueil par les portraits de ses parents; sa mère le porte dans son sein et le jour de sa naissance, 20 février

[1] Pour lire une description complète de cet important volume conservé au département des manuscrits de la Bibliothèque impériale, il faut consulter dans le *Monde chrétien illustré*, juin, septembre et octobre 1863, les articles de M. H. Michelant.

1497, est inscrit au-dessous de la miniature qui nous montre le nouveau-né. Son père s'appelait Ulrich Schwartz, et sa mère Agnès Staudach, d'Alsteten en Suisse. A l'âge de deux ans et demi, à la suite d'une léthargie qui dura plusieurs heures, il était porté en terre lorsqu'un mouvement de pied révéla à la garde qui le tenait dans ses bras qu'il vivait encore; en 1504 il entra en qualité de page chez un seigneur d'Augsbourg nommé Contz von der Rosen, et le 1er septembre il quitta son premier maître pour suivre un curé de campagne qui devait commencer son éducation. Fort peu satisfait des mauvais traitements qu'il recevait chez ce pédagogue, il s'échappa pendant l'office, erra plusieurs années de ville en ville, chantant dans les rues, gardant les bestiaux dans les champs et cherchant ainsi à gagner sa vie. Il ne rentra chez son père que le 28 février 1508. Ulrich Schwartz fit suivre quelque temps à son fils les cours d'une école, et il ne le retira que pour l'associer au commerce de vin auquel il se livrait. Cette position nouvelle força le jeune homme à voyager, et la vue de contrées diverses lui donna un certain goût de luxe. Depuis le moment où il quitta Augsbourg, sa patrie, pour entreprendre des voyages lointains, il se met avec une certaine recherche; il assiste à l'entrée de François Ier à Milan, le 20 octobre 1515, avec un habit orné de fleurs de lys, de la façon d'un tailleur renommé, maître Ambroise Reschint. Il visite Venise, ville commerçante alors, et se montre à nous paré des plus riches vêtements. Le 2 octobre 1516 il retourne dans son pays. Une autre ambition le poursuit. Il entre dans la grande maison des Fugger en qualité de teneur de livres, et, si l'on en juge par la richesse des habits dont il est revêtu, il occupe promptement une bonne position; il ne quitte ses vêtements élégants que deux années pendant lesquelles nous le voyons porter scrupuleusement le deuil de son père, mort le 28 novembre 1519; mais bientôt il se livre de nouveau au luxe, et il semble prendre goût à une vie nouvelle. Il assiste à des courses en traîneau, et c'est une des miniatures le représentant conduisant lui-

même un riche et voyant traîneau que nous reproduisons ici. Il prend des leçons de lutte et s'exerce à la peinture. Mais bientôt la vie aventureuse et sans but le fatigue et il songe au mariage; mais ce n'est qu'après de longues réflexions qu'il se décide à entrer en ménage le 1^er mai 1538. A partir de cette époque, ses habitudes deviennent plus sédentaires, et, au lieu de voyager et de courir les aventures, il semble affectionner son intérieur et ne pas détester la table. On le voit, maintes fois, le verre en main, savourer la bonne bière de son pays. Bientôt les infirmités viennent, et il s'est représenté paralysé de tout un côté du corps, soigné par ses trois enfants. L'époque de la mort du curieux chroniqueur n'est pas connue et il est peu probable que jamais on en soit instruit. La dernière miniature, dans laquelle il s'est montré à nous vêtu de noir pour assister aux funérailles de son maître Antoine Fugger, porte la date du 16 septembre 1560.

FIN DU TOME PREMIER.

Imprimé chez Eugène Heutte et C^e, à Saint-Germain en Laye.

TOME DEUXIÈME

		Pages.
XVI[e] SIÈCLE.	— France — Le roi Louis XII.	1
—	La rustique de Portugal	3
—	Italie — Homme d'armes.	5
—	France — Damoiselle.	7
—	France — Henri III.	9
—	France — Paysanne.	11
—	Suisse — Bouffon.	13
—	France — Laboureur.	15
—	France — Laquais.	17
—	Alsace — Costume de femme.	19
—	Suisse — Hallebardier.	21
XVII[e] SIÈCLE.	— Espagne — Évêque.	23
—	France — Dame.	25
—	Lorraine — Costume de deuil.	27
—	France — Dame.	29
—	Espagne — Pedro de Urbina, archevêque de Séville.	31
—	Cosme II de Médicis, grand-duc de Toscane.	33
—	Espagne — Gentilhomme.	35
—	Italie — Chambellan.	37
XVI[e] SIÈCLE.	— France — Gentilhomme, costume à l'antique.	39
XVII[e] SIÈCLE.	— France — Dame, costume de ballet.	41
—	France — Costume de ballet.	43
—	France — Costumé de ballet. -Le Roi Soleil.	45
—	France — Gaston d'Orléans.	47
XVI[e] SIÈCLE.	— Angleterre — Valet.	49
—	Angleterre — Gentilhomme et damoiselle.	51
—	France — Portrait de Saint-Mégrin.	53
—	Angleterre — Dame noble.	55
—	Angleterre — Gentilhomme et damoiselle.	57
XVII[e] SIÈCLE.	— Flandre française — Piquier.	59
—	France — Antoine de Saint-Chamans.	61
—	France — Louis XIV jeune.	63
—	Flandre française — Mousquetaire.	65
—	Espagne — Portraits d'artistes.	67
—	Hollande — Gentilhomme.	69
—	Pays-Bas — Officier.	71
—	Angleterre — Le roi Charles I[er].	73
—	Pays-Bas — Jeune noble.	75
—	Hollande — Bourgeoise et page.	77
—	Costume ecclésiastique — Diacre.	79
—	Le président de Mesmes.	81
—	France — Louis XIV.	83
—	Hollande — Dame de qualité.	85
—	France — Cavalier.	87
—	France — Porte-drapeau d'une compagnie d'arquebusiers.	89

		Pages.
XVII[e] SIÈCLE.	—Valet de pied de la maison du roi.	91
—	Hollande — Jeune adolescent.	93
—	France — Dame en déshabillé du matin.	95
—	France — Gentilhomme en habit d'épée.	97
—	France — Officier du roi.	99
—	France — Dame en costume de ville.	101
—	France — Paysan	103
—	France — Dame en costume d'été.	105
—	France — Paysanne.	107
XVIII[e] SIÈCLE.	—France — Piqueur.	109
—	France — Villageois.	111
—	France — Gentilhomme en costume de chasse.	113
—	Italie — Personnage vénitien *in bautta*.	115
—	Italie — Maître à danser et jeune Vénitienne.	117
—	Italie — Paysan lombard.	119
—	France — Officier et dame de qualité.	121
—	Italie — Contadine milanaise.	123
—	Italie — Gondolier vénitien.	125
—	France — Le comte de Jarnac.	127
—	France — Garde-française.	129
—	France — Dame en costume de bal.	131
—	France — Le comte de Vergennes, capitaine des gardes de la porte du roi.	133
—	France — Jeune élégant.	135
—	France — Femme galante.	137
—	France — Jeune dame et petit garçon	139
—	Ambassadeur de la République française.	141
—	France — Incroyable.	143
—	France — Merveilleuse.	145
—	France — Représentant du peuple.	147
—	Angleterre — Georges-Frédéric-Auguste, prince de Galles .	149

FIN DE LA TABLE.

Paris, imprimerie Jouaust, rue Saint-Honoré, 338.

ACHEVÉ D'IMPRIMER A PARIS

LE 15 FÉVRIER 1873

DESSINS PAR E. LECHEVALLIER-CHEVIGNARD

GRAVURES PAR A. DIDIER, L. FLAMENG, F. LAGUILLERMIE

J. JACQUET & J. B. LALLEMAND

TEXTE PAR GEORGES DUPLESSIS

COOPER UNION LIBRARY
3 1206 00824 2881